Aurel D. Broșteanu

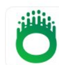
# ...ACEST ALTCEVA, PICTURA

EDITURA MERIDIANE

AUREL D. BROŞTEANU

# ...ACEST ALTCEVA, PICTURA

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1974

## NOTA AUTORULUI

*Prezentul volum cuprinde o selecție de articole (sau extrase din ele) publicate în periodicele :* Rampa *(1925)*, Viața românească *(1926)*, Universul literar *(1928)*, Tiparnița literară *(1928)*, Ultima oră *(1929)*, Vremea *(1929, 1931)*, Gîndirea *(1929—1936)*, Tribuna *(1931)*, România literară *(1969—1970)*, Arta *(1970, 1972—1974)*, Flamura Prahovei *(1971)*, Scînteia *(1973) ; de asemenea, comunicări făcute în cadrul unor simpozioane (Universitatea Populară București, 1969) și colocvii (Secțiunea de Critică a Uniunii Artiștilor Plastici, 1972—1973), precum și prefețe de cataloage și prezentări de expoziții (1969—1974).*

*Cele mai multe dintre materialele aparținînd perioadei interbelice au suferit modificări de formă, de o întindere mai mică sau mai mare, care nu afectează însă punctul de vedere critic exprimat în cuprinsul lor, chiar dacă, în anumite cazuri, autorul nu mai este în întregime de acord cu el.*

*Ordinea inserării materialelor în capitolul :* Cronica *ține seama de succesiunea generațiilor de artiști în funcție de vîrstă. Ea nu urmărește o ierarhizare de valori. După cum, nici extensiunea diferită a materialelor nu constituie o indicație în acest sens, ci se datorează fie întîmplării, care a făcut, bunăoară, ca despre un artist important autorul să aibă prilejul de a se ocupa doar în cadrul recenzării unei expoziții colective, fie împrejurării că, o dată cu trecerea anilor, el a dat o mai mare dezvoltare cronicilor sale, cele vechi apărînd astfel, prin comparație, dezavantajate.*

# CU AUREL D. BROŞTEANU ÎN ŢARA LUI „ALTCEVA"...

*Intr-un veac al specializării, cum este al nostru, mitul vocaţiei secunde, al vocaţiei de tip „violon d'Ingres" e necesarmente condamnat la inactualitate. Profesionistul unei zone restrînse de cercetare nu mai găseşte decît ocurareori timp, interes sau, măcar, înţelegere pentru ocupaţii complementare. În asemenea condiţii, s-ar putea ca imaginea generală a vieţii spirituale contemporane să fie mai sobră, mai judicios croită. Dar ea riscă să devină, într-o anumită privinţă, mai anostă. Îi lipsesc nu o dată nuanţele, îi lipseşte fermecătorul clarobscur de care orice întruchipare are nevoie dacă vrea să dobîndească nu atît strălucire, cît relief. Specialistul contemporan e, adesea, asemeni unei fraze muzicale cîntată fără acompaniament : de o pură liniaritate, de o monotonie a cărei limpezime nu poate compensa, totuşi, excesul de previzibilitate în care ea persistă.*

*Sîntem cu atît mai bucuroşi să salutăm astăzi (cu oarecare întîrziere) în Aurel D. Broşteanu un intelectual din categoria, periclitată cum spuneam, a celor dotaţi orchestral şi însetaţi în chip nobil de universalitate.*

*Aurel D. Broşteanu e, de profesie, jurist. În afara lecturilor personale, a unei călătorii în străinătate, întreprinsă în 1931 (Italia, Franţa, Austria), şi a contactului fertil cu oameni de talia unui Ştefan Neniţescu sau, mai ales, a unui Oscar Walter Cisek (care l-a şi recomandat ca succesor al său la rubrica de plastică a „Gândirii"), el nu are ceea ce se cheamă o „instrucţie de*

specialitate" în legătură cu artele frumoase. Activitatea lui publicistică abia dacă acoperă 15 ani, numărați discontinuu (1926—1936 și apoi, cu manifestări sporadice, de la 1969 încoace).

Discontinuitatea aceasta este însă, în mod categoric, una exterioară. În realitate, Aurel Broșteanu a făcut, pare-se, cu artele plastice un pact definitiv, de nesuspendat, încă înainte să-și tipărească primele cronici. Și dacă a publicat cu parcimonie, fructificîndu-și astfel, din timp în timp, răgazurile, este pentru că a înțeles, sau a presupus, că nu poți avea o bună întîlnire cu artele decît adunat lăuntric sub dispoziția sărbătorii, a ceremoniei. Dacă în loc să fie un eveniment excepțional, intrarea într-o expoziție devine obligație zilnică, iar cronica o corvoadă exasperantă, forța vie a picturii declină pînă la a nu mai putea provoca decît o imensă acreală. Căci pictura, pictura adevărată, nu este „ceea ce toată lumea știe că este". E altceva. Și numai cînd o trăiești ca pe un altceva, cînd o intuiești ca pe un dincolo, ca pe o aventură în țara grecescului meta, poți beneficia de farmecele ei reale. Titlul pe care A. D. Broșteanu l-a ales pentru cartea aceasta a sa e, prin urmare, o profesiune de credință. La rîndul nostru, îl vom prelua ca pe o invitație, și — cu riscul de a divaga, dar, pe de altă parte, cu sentimentul că rămînem credincioși în spirit autorului — vom încerca o minimală aproximare a acelui altceva în care vagabondează, s-ar zice, pictura.

Cum am văzut, pentru A. D. Broșteanu, pictura este, mai întîi, la propriu, un altceva. Altceva decît magistratura, altceva decît angajarea profesională, altceva decît o specialitate. Care sînt, atunci, granițele acestui altceva? Dar e limpede de la bun început că trecerea spre altceva e tocmai o ieșire din îngrădire, un salt în afara granițelor, o trecere spre teritorii eliberate de economia hotarelor. Țara lui altceva e țara contingentului depășit, a libertății creatoare, țara paradiziacă a posibilului. A crede în altceva și a simți nevoia lui altceva înseamnă a afirma, cu toate resursele ființei tale, valoarea de alcătuire deschisă a omului, odată cu valoarea de alcătuire deschisă a universului. Înseamnă a confrunta tot ce e deschidere în

*tine, cu marea deschidere a lumii. Progresul, în ceea ce are el mai înalt izbăvitor, nu e decît cultul neobosit al lui* altceva. *Iubirea, înainte de a fi iubire de ceva determinat, sau de cineva anume, este și ea iubire de orice altceva, și oricine altcineva, iubire de tot ceea ce e dincolo de insul care iubește. Există o săturare de sine și o acută nevoie de părăsire de sine în orice îndrăgostire. Și dacă iubind, treci cu tot ce ai mai bun înspre altcineva, vei descoperi poate acest lucru sublim că tu însuți, cel de care te săturaseși, ești, de fapt,* altceva. *Că te săturaseși doar de rutinele tale, de specializările tale, dar nu de* „Sinele tău adînc“, *cel despre care nu putem spune la urma urmelor decît atît: că e un imens* altceva, *o supremă dar indicibilă instanță. Într-un anume sens, nu există definiție mai adevărată a oricărei instanțe superioare, decît cea conținută în vocabula aceasta nehotărîtă, în acest* altceva *care cheamă tot ce există la transfigurare, la înnoire... Iar zeii tuturor cultelor ce altceva sînt dacă nu întrupări, mai mult sau mai puțin stingace, ale stihiei numite* altceva? *Cît despre arte, mereu ocupate cum sînt cu transportul realului înspre deplinătate, cu aproximarea regulii supreme din care derivă ordinea seculară a lucrurilor, cu puterea lor de a converti ceea ce e istorie pasageră în destin peren, ele configurează laolaltă o adevărată republică și o adevărată ontologie a lui* altceva, *o ispititoare utopie a alterității, o sursă nesfîrșită de* meta-lumi *în cuprinsul cărora omul, această* meta-ființă *își află cea mai potrivită ambianță.*

*Există în basmele noastre un moment caracteristic care atestă, odată mai mult, sensul de rafinată inițiere al desfășurării lor: momentul în care un flăcău ca toți ceilalți, sărac și cuminte, fără ambiții speciale și fără vreun gînd aventuros, află, prin cine știe ce împrejurare, că, de fapt, e fiu de împărat. Așadar, că e altceva decît credea, și că viața sa ar putea deveni altceva decît ceea ce urma să fie. Toți simțim (sau ar trebui să simțim) odată în viață că sîntem fii de împărați. S-ar spune chiar că nu știi cu adevărat cine ești, dacă nu-ți cunoști* altceva-*ul, dacă nu ai, într-un ceas privilegiat al vieții, revelația* meta-individualității *tale. În urma unei astfel de revelații, ai toate șansele să găsești în somnolența*

adîncurilor tale facultăți de care — asemeni flăcăului din poveste — nu știai pînă în clipa aceea nimic; facultăți capabile să te plaseze, dintr-o dată, pe o orbită existențială ieșită din comun; pe scurt, facultăți capabile să te scoată din inerția zilnică, pentru a te integra ritmului — delirant la prima vedere— al tinereții fără bătrînețe și al vieții fără de moarte.

Ajunși aici, ne putem întreba dacă sîntem îndreptățiți să vorbim despre „specialiști" atunci cînd avem în vedere țara, mai sus evocată, al lui altceva. Nu există specialist în afara conștiinței riguroase a limitelor cunoașterii. Specialistul nu se ocupă decît de lucrurile grănițuite, ușor de circumscris prin exercițiul selectiv al minții. A fi specialist înseamnă a ști ceva anume și a evita cu prudență aventura lui altceva. Și, într-adevăr, cum poți fi specialist întru nelimitare, doctor în altceva? Poate doar în felul lui Cusanus, teoreticianul „doctei ignoranțe", al diletantismului superior, înțeles ca singura metodă lucidă de abordare a nelimitatului. La el se raportează, iată, și un Ortega y Gasset cînd, în paginile introductive ale eseului său despre Goya, se declară — în materie de istorie a artelor — un ignorant. Dar — se întreabă gînditorul spaniol — „nu este oare oportun și poate mult mai rodnic să scrie despre diversele subiecte acei ce nu se pricep la ele și nu fac parte din breasla celor ce le practică; aceia, deci, care se înfruntă cu ele in puris naturalibus?" Și mai departe: „...nu înseamnă să vorbească despre o problemă acela care, ignorînd-o, crede că o știe, cum se întîmplă cel mai adesea, ci dimpotrivă, acela care este foarte conștient de propria sa necunoaștere". Să luăm deci bine seama: nu e vorba să încurajăm, iresponsabili, amatorismul facil, improvizația frivolă, cabotinajul sterp; și nici să facem din critica de artă — cum prea adesea se întîmplă — o țară a nimănui, fără lege, fără substanță proprie. E vorba doar să temperăm vanitățile falsului profesionalism, morga erudiției maniacale, excesele „tehniciste" ale „specialiștilor" declarați. E vorba să aducem în practica „umanioarelor" un spor de smerenie, de bună-cuviință. Ermeneutica de calitate nu e o meserie. E altceva. Un mod de viață și o soluție de viață. O vocație. Dacă ți-e dată,

o vei trăi pînă la capăt, patetic, inevitabil, cu dăruirea ultimă. Dacă nu, dacă sîrguinței tale îi lipsește gustul pentru altceva, n-ai decît o singură ieșire : să devii specialist. Să cauți adică, și, de la o vreme, să crezi că deții ecuația nelegiferabilului ; să cauți argumente pentru ceea ce nu trebuie decît intuit și preciziuni contabilicești pentru ceea ce nu trebuie decît aproximat.

Vom conchide oare, de aici, că în țara lui altceva nu există rigori ? Și vom credita oare expresia vagă, ideația nebuloasă în dauna coerenței, a tensiunii logice, a pozitivității ? Fără îndoială, nu. Căci spiritului pătruns în teritoriile lui altceva îi trebuie mai multă cumpănire decît oricînd. Cea mai neînsemnată exaltare îl poate sminti și cea mai mică tendință spre joc, spre fabulație pură, spre gratuitate îl poate demoniza ireversibil. Numai că în țara lui altceva, prudența spiritului nu rezultă — ca de obicei — dintr-o încăpățînată raportare la cantitativ și palpabil, ci dintr-o sistematică integrare a cantitativului și palpabilului în ordinea spiritului însuși. Drama specializării înguste este că, pornind de la principii (mai mult sau mai puțin valabile și numite laolaltă „metodă") sucombă penibil într-o simplă cunoaștere de obiecte. Reușita „specializării întru altceva" stă, dimpotrivă, în puterea ei de a infera dinspre obiecte către principii, absorbind pînă la urmă obiectele în vîrtejul cel mare al înțelepciunii. Specialistul îngust trăiește sub obsesia obiectului, terorizat de el, subordonat lui cu toate facultățile sale. Specialistul întru altceva pune pietatea în locul obsesiei. Cu alte cuvinte, el privește obiectul de la înălțimea ideii, dar nu ca pe o negație, ci ca pe o împlinire a ei. Spunînd aceasta, sîntem în situația de a înregistra consecința ultimă a aventurii noastre în țara lui altceva. Supremul privilegiu pe care țara aceasta ni-l îngăduie este „întoarcerea la vatră", revenirea edificată la ale noastre, la ceva-ul omenesc, în limitele căruia trăisem cîndva dorul de altceva. Și pentru că o călătorie cu adevărat frumoasă presupune neapărat o întoarcere acasă, un drum înapoi, și călătoria noastră prin altceva își află rotunjimea abia în clipa regăsirii de sine, a revenirii la lume și la lumescul ei. Atîta doar că, după o asemenea călătorie, lumescul acestei

lumi apare luminat ca prin farmec de coroana pură a unui nimb.

Din perspectiva considerațiilor de mai sus, eseurile lui Aurel D. Broșteanu își vădesc, cu prisosință, exemplaritatea. El găsește în fiecare dintre cronicele sale, cea mai justă proporție între profesionalismul rigid și destinderea întru altceva. El resimte, iată, la 1936, „absența prelungită a criticii specializate în materia de care ne ocupăm..." Dar pe de altă parte, ceea ce i se pare apreciabil la un autor de anvergura lui Al. Busuioceanu este tocmai refuzul argumentărilor fastidioase, al analiticii pedante, gata să sacrifice sensul adînc al unei opere de dragul unor îndoielnice „exactități". Pe scurt, Aurel Broșteanu pledează pentru seriozitate, dar nu pentru seriozitatea afectată, seacă, a unui meseriaș oarecare, ci pentru seriozitatea generoasă, străină de orice crispare a „specialistului", dornic de dialog, de confesiune, de autentică întîlnire cu oamenii. Rigoarea lui Aurel Broșteanu nu e produsul unei mărunte buchiseli, ci acela al unei conștiincioase formații filozofice. E o rigoare logică și una speculativă în loc să fie, pur și simplu, o rigoare administrativă, funcționărească. Sursa ei reală nu e scrupulul servil, ci un suveran simț al răspunderii. Ceea ce frapează mereu în cronicile sale e o anumită clasicitate a emoției, un anumit mod de a constrînge sensibilitatea la autojustificare, în loc de a o lăsa să se risipească în efuziune. Un constant efort de organizare a impresiilor, o permanentă reticență față de leșinurile literare, în care cronica plastică dintotdeauna a riscat să sucombe, o fericită îmbinare a calității de „cunoscător" cu aceea de „îndrăgostit" și de „gînditor" conturează, împreună, de la o pagină la alta a cărții de față, portretul unui critic pe cît de sensibil și de nuanțat, pe atît de sobru.

Aurel D. Broșteanu are marele talent de a evoca, fără nici un exces retoric, imaginile pe care le comentează: Descrierea unui tablou este, prin ea însăși, o descifrare a tabloului. Dealtfel, întotdeauna, criticul procedează inductiv, mergînd de la imagine spre caracterizarea globală, de la percepția nemijlocită la discursul estetic.

*Adoptînd o asemenea metodă, el nu riscă niciodată — cum riscăm mai toți — să rămînă la considerațiuni vagi, la generalități neconcludente. E mereu aplicat. Trimite la operă. Iată de ce, chiar dacă are la dispoziție, pentru portretizarea unui artist, un spațiu restrîns (o pagină sau două), Aurel Broșteanu preferă să umple spațiul acesta cu descrieri analitice de tablouri și nu cu fraze protocolare, ori cu definiții neangajante. Dar metodica inductivă de care vorbeam are și o altă consecință. Ea nu impune doar o ascensiune de la obiectul de artă la poetica artistului studiat, dar una încă și mai dificilă, de la poetica artistului înspre lecție de viață, înspre o etică. Henri Catargi infereează către o anumită definiție a înțelepciunii. Pallady pune în discuție „viața și stilul ca asceză". Și, în general, toți marii creatori propun — în viziunea lui A. D. Broșteanu — o modalitate particulară de rezolvare a tensiunii dintre imanență și transcendență, dintre viață și creație, dintre spirit și natură.*

*Limbajul la care înțelege să apeleze A. D. Broșteanu pentru circumscrierea unei atari problematici este de o remarcabilă proprietate. Se practică frecvent* excursul *limpezitor (stabilirea raporturilor dintre „frumos" și „vital", indicarea deosebirilor dintre legitatea genurilor artei și aceea a stilului individual, anularea binomului figurativ-nonfigurativ, prin introducerea termenului „transfigurativ"),* definiția *(forma plastică înțeleasă ca asociere a „masei" cu „ritmul"),* formularea percutantă *(„ceea ce închide linia, deschide culoarea" — se observă, de pildă, cu privire la arta lui Renoir),* analogia *(adaptarea terminologiei muzicale la explicitarea diferitelor tipuri de cadență plastică). S-ar putea de asemenea demonstra, fără greutate, că încă din deceniul al treilea al veacului nostru, în critica de artă românească se făcea — prin intermediul lui A. D. Broșteanu —* structuralism. *Nu atît pentru că, în 1930, el vorbea — într-un articol despre Marius Bunescu — despre o „structură a culorii", cît pentru că într-un alt articol, el știa să opteze pentru o cercetare „tipologică" a artei, în locul uneia „evolutive". Dar nu însemna oare aceasta a prefera* diacroniei *un demers* sincronic, *a face, cu alte*

cuvinte, fenomenologie, din unghiul în care se situează astăzi structuraliştii?

Lista surprizelor plăcute cu care te poţi întîlni parcurgînd cartea lui Aurel D. Broşteanu e greu de epuizat. S-ar cuveni, desigur, să înregistrăm, între altele, o temeinică ştiinţă a argumentării, o îndemînatică manevrare a citatului, o splendidă consecvenţă cu sine (tema „timpului" implicat în pictura lui Petraşcu este urmărită — ca să luăm un singur exemplu — cu aceeaşi convingere şi perspicacitate, la 1930 ca şi 1973). Ar fi de menţionat, de asemenea, gustul sigur de care criticul dă dovadă, presimţind — încă de la primele lor expoziţii — cariera spectaculoasă a multora dintre artiştii noştri. Dealtfel, contribuţiile sale la cercetarea universului spiritual reprezentat prin pictori ca Petraşcu, Iser, Henri Catargi, Sabin Popp etc. sînt de primă importanţă. În sfîrşit, nu e de neglijat nici zelul onest, de o rafinată urbanitate, cu care A. D. Broşteanu se dedică, de ani şi ani, consemnării unor evenimente artistice de frumoasă ţinută, petrecute într-o filială provincială a Uniunii Artiştilor Plastici: cea din Ploieşti. Gestul acesta al său continuă, de fapt, o serie de preocupări mai vechi, tot atît de stimabile şi rare la colegii săi de breaslă (vezi notele despre pictorii saşi, prezente în acest volum, sau scrisorile din Braşov, apărute în „Propăşirea", dar excluse de autor, printr-o excesivă autocenzură, din antologia de faţă).

De pe podiumul unor calităţi cum sînt cele la care — într-o simplă prefaţă — nu ne-am putut referi decît în treacăt, Aurel D. Broşteanu se impune generaţiei tinere de critici ca un maestru preţios, pe bună dreptate restituit — de aici înainte — conştiinţei publice. Popasurile sale în jurul acestui altceva care este pictura, vor spune desigur cititorilor lucruri cît se poate de instructive despre acest altceva, care e critica de artă...

ANDREI PLEŞU

# Maeştri ai picturii româneşti

## GRIGORESCU, ANDREESCU, LUCHIAN ÎN EXPOZIŢIA DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ MODERNĂ

Cu prilejul conferinţei interparlamentare, Direcţia Presei de pe lîngă Preşedinţia Consiliului de Miniştri a organizat în Pavilionul grădinilor de la Şosea o expoziţie de artă românească modernă, menită să înfăţişeze oaspeţilor străini sinteza artelor plastice româneşti în decursul unui veac de existenţă. Retrospectiva de la Şosea constituie, prin numărul mare de lucrări şi prin calitatea lor, cea mai de seamă manifestare artistică din ultimii ani. Principalul ei merit mi se pare a fi acela de a acredita ideea existenţei, în acest colţ al sud-estului european, a unei importante şcoli naţionale de pictură modernă, cu caractere net diferenţiate, precizîndu-se treptat, pentru a se contura în chip major în opera a trei mari pictori sortiţi misiunii istorice de a crea, primii între artiştii noştri moderni, un limbaj plastic reprezentativ pentru năzuinţele formative ale sensibilităţii româneşti : Grigorescu, Andreescu, Luchian. Panourile rezervate acestora constituie, ca atare, centrul de interes al expoziţiei. Iată de ce înţeleg să mă opresc asupra creaţiei lor, spre a însemna pe scurt cîteva din trăsăturile ce îmi par a marca aportul fiecăruia la definirea şcolii româneşti de pictură modernă.

Grigorescu este, în ordine cronologică, cel dintii interpret al ființei noastre etnice prin mijlocirea limbajului culorilor. El a îndrăgit îndeobște motivele vieții rustice românești : ciobănași mînînd turme de oi ; fete zvelte, cu obraji plini, în care se oglindesc sănătatea și tinerețea ; care cu boi înaintînd agale sub lumina orbitoare a amiezii ; salașuri de țigani stîrnind praful drumurilor de țară ; întinse pajiști însorite ; păduri dese, cu ochiuri de lumină pe alocuri ; pîrîiașe curgînd alene printre maluri înverzite ; case cu cerdac deasupra beciului boltit și cu acoperiș înalt profilat pe albastrul cerului de vară. În sensibilitatea artistului, se răsfrîngeau ecourile vieții pastorale românești, retrăia complexul afectiv propriu epocilor de transhumanță. Grigorescu a fost în primul rînd un liric, un poet al luminii, pe care a făcut-o să tremure în jurul lucrurilor pînă la distrugerea uneori a materialității lor. Aceasta e și explicația faptului că, în ochii unora el trece drept impresionist, deși tehnica lui nu are nimic comun cu aceea a impresioniștilor. Frăgezimea culorilor și transparența tonurilor cretoase îl înrudesc mai degrabă cu Corot, după cum trăsăturile realiste ale artei sale îl apropie de pictorii școlii de la Barbizon, în a cărei atmosferă și-a făcut ucenicia (asemănător, întru aceasta, lui Andreescu, meșterul rămas mult timp aproape necunoscut în umbra gloriei contemporanului său).

În opera lui Andreescu, idila grigoresciană este înlocuită prin sentimentul tragic al existenței. Gama culorilor folosite este cu mult mai joasă, iar lumina are de luptat cu înnegurarea cerului anunțător de furtună. Nici urmă de izbucnirile de optimism care împodobesc cu un surîs pînzele meșterului Nicolae ; dimpotrivă, o concentrare în sine, o adîncire interioară care se răsfrînge și străbate pînă în straturile de culoare cele mai ascunse. Astfel, pînza capătă o rezonanță egală pe toată întinderea ei, accentuînd unitatea indivizibilă a ambianței afective. Orice lucrare de Andreescu se caracterizează prin identitatea tonală și prin coerența picturală a întregului. Căci secretul meșterului mort tînăr a fost unitatea, convergența elementelor într-un întreg de expresie, care oglindește unitatea reprezentării artistului

despre lume. Om și natură alcătuiesc în viziunea lui Andreescu un tot ce nu poate fi despărțit, o îmbinare de factori în strînsă și indisolubilă interdependență. Potrivit unei atare îmbinări, omul este supus, pînă la deplină contopire, influenței generalizatoare a mediului fizic — ceea ce, vizual, se traduce ca ambianță atmosferică și luminoasă — și, la rîndul său, imprimă acestui mediu amprenta, de neînlăturat, a prezenței sale. Iată, bunăoară, repausul animal al unui nud în umbra răcoroasă a pădurii. Respirația adîncă a corpului angajează toate funcțiile vegetative ale vieții și stabilește un sistem echilibrat de schimburi cu natura înconjurătoare. Studiați mișcarea de repaus a membrelor, ritmul respirator căruia i se supune coșul pieptului, culoarea îmbujorată a feței, întredeschiderea buzelor ; apreciați greutatea trupului răpus de somn — toate, în raport cu liniștea peisajului ; urmăriți reflexele luminoase și petele de umbră aruncate pe suprafața catifelată a epidermei de incidențele ambianței ; vă veți reprezenta, astfel, unitatea — aș spune : cosmică — ce stă la baza viziunii lui Andreescu, dîndu-i caracter de universalitate. În ciuda probabilelor influențe (*Nudul* amintește îndeaproape *La nymphe de la Seine* a lui Corot, iar *Arbori și stînci la Fontainebleau* trădează înrîurirea lui Courbet), Andreescu nu a abdicat niciodată de la această unitate profundă care îi caracterizează armonios opera.

În Ștefan Luchian, geniul românesc și-a aflat o întruchipare luminoasă. De data aceasta, nu este vorba numai de exaltarea lirică a sentimentului naturii ce sălășluiește în adîncurile afective ale rasei, ca în cazul lui Grigorescu, ci de o adevărată operă de creație urmînd sensul creației populare, dar pe un plan superior de mijloace și de expresie. Luchian a făurit forme și armonii noi de culoare în consonanță cu cele ale meșterilor țărani. El a creat astfel, ca din nimic, o lume ce se impune imaginației cu neobișnuită forță de sugestie, deși reprezintă mai degrabă proiectarea armoniilor lăuntrice pe care acest mare sfîșiat al soartei le purta cu sine, decît opera unei stricte aplicări la obiect. Relieful realității din arta lui Luchian se datorează, în pri-

mul rînd, înzestrării artistului pentru plăsmuirea formei esențiale, pe care o luminează dinăuntru efervescența actului creator. Citez, ca ilustrare a celor spuse : autoportretele (expoziția de la Șosea ne înfățișează nu mai puțin de trei), studiu de portret intitulat *Cap de copil* și minunatul pastel reprezentînd pe *Moș Alecu*. Această ultimă lucrare sugerează analogii cu opera lui Degas, după cum altele evocă amintirea lui Manet sau a lui Cézanne. Sînt aspecte ce atestă înscrierea creației luchianești pe orbita impetuoasei mișcări înnoitoare în artă, proprie momentului istoric respectiv. Ele apar întru totul firești la un artist care — năzuind permanent spre un maximum de libertate creatoare — afla în modelele de urmat doar stimulente ale ei, cu atît mai eficace cu cît erau mai apropiate de pulsul viu al vremii. Referirea sporadică, în pictura lui Luchian, la izvoare de acest fel nu era de natură să anihileze ori, măcar, să îngrădească această libertate. Căci dincolo de orice modă a timpului, îi era dat acestui mare artist să împlinească într-un moment de cotitură pentru pictura românească rolul — care doar lui i se potrivea — de îndrumare a ei pe căile tocmai ale acelei libertăți creatoare pe care, cu jertfa propriei vieți, o cîștigase pentru sine. Prin el, arta românească își cucerea, în gradul cel mai înalt, conștiința de sine. Cu el, ca deschizător de drumuri, un nou și strălucit capitol avea să fie adăugat de urmași picturii românești moderne.

octombrie 1931

## GHEORGHE PETRAȘCU ÎN ACTUALITATE

A-l comemora la douăzeci de ani de la moarte pe Gheorghe Petrașcu înseamnă a-i face un loc mai încăpător în conștiința noastră, a ni-l asimila pe măsura puterilor noastre de astăzi.

Nu este vorba de încheierea unui bilanț. Cei vii — cei veșnic vii — niciodată nu își încheie bilanțul. Ei

totdeauna rămîn în miezul problemei, necontenit ridică probleme, oferă generațiilor succesive enigme de dezlegat. Căci, în definitiv, rolul creației spirituale tocmai acesta este : de a se deschide conștiinței celorlalți, relevîndu-le propriile lor enigme, iar nu de a se închide în conștiința de sine, ca într-o confortabilă enigmă. Cît privește bilanțul, acesta îl încheie fiecare generație pe contul său : este bilanțul capacității ei de a se împărtăși dintr-un mesaj spiritual — bilanțul confruntării, în lumina acestui mesaj, cu propria conștiință.

Ce reprezintă astăzi mesajul spiritual al operei lui Gheorghe Petrașcu ? Ce poate — ce este în drept — să asimileze din el, în condițiile date, timpul nostru ?

Dar, mai întîi : ce a însemnat Gheorghe Petrașcu pentru generația dintre cele două războaie, martora glorioasei lui ascensiuni ?

Trei coordonate determină poziția artei plastice românești în spațiul cultural interbelic : a) afirmarea unei întregi promoții de robuste personalități artistice, avînd comun crezul în valorile specifice ale artei pe care o cultivau și în demnitatea slujirii neabătute a acestor valori, pînă atunci neglijate în folosul exploatării literare a motivului pictat sau sculptat ; b) constituirea criticii de artă ca o disciplină de sine stătătoare, sustrasă improvizațiilor amatorismului, aptă de a da seama în mod responsabil despre meritul lucrărilor de artă plastică, privite din unghiul caracteristicilor ce le sînt proprii, ca și despre semnificația lor pe planul larg al culturii ; c) apariția unui public amator de artă, receptiv la sugestiile frumosului, dornic de a se cultiva, de a înțelege poziția pe care se situaseră artiștii, ca și problematica diferențiată a creației lor.

Conlucrarea acestor trei factori în momentul istoric dat asigura dezvoltării noastre plastice un climat prielnic. Și, efectiv, perioada dintre cele două războaie înseamnă o etapă hotărîtoare pentru promovarea unei concepții evoluate, și a unor noi și importante valori în cuprinsul artei moderne românești.

Rîvna cu care cei mai serioși creatori urmăreau înfăptuirea valorilor specifice ale artei a dus uneori la deplasarea interesului spre latura formală a acesteia, fă-

cînd să se încline balanța și în conștiința receptorilor de frumos ; cu deosebire a colecționarilor, care, urmînd panta unui hedonism drapat cu prea mare ușurință în deviza baudelairiană : „*luxe, calme et volupté*“, înțelegeau să „deguste“ o armonie de culori sau un modelaj plastic.

Pînă și lupta sobrului făurar Petrașcu pentru întipărirea în materia picturii a viziunii sale, întemeiată pe un robust realism, a iscat același reflex estetizant al amatorilor, cuceriți de magia culorilor chemate de el la viață. Li s-au alăturat și critici situați pe pozițiile artei pentru artă, în timp ce glasuri izolate deplîngeau ceea ce li se părea o dezumanizare a artei ca efect al primatului acordat tehnicii. Cea mai mare parte a criticii a știut să ocolească această falsă problemă, care scinda indiscindabilul printr-un *distinguo* între ceea ce obișnuit se numea „planul material“ și „planul spiritual“ al artei. Zambaccian, depășind — cel puțin teoretic — poziția unilaterală a amatorului „degustător“, postula răspicat că : „*aplicația la materie nu exclude spiritualitatea, după cum nici spiritualitatea nu respinge materia*“.

Pentru cunoștința omului de azi, teza unității fundamentale a picturii lui Petrașcu nu mai întîmpină nici un fel de rezistență. „*Alchimia lirismului* — scrie Dan Hăulică în legătură cu arta meșterului nostru — *nu se desfășoară decît la artiștii capabili de rigoare plastică*“. Și același : „*Petrașcu pictează nu imaginarul, ci doar ceea ce vede în jurul său ; dar pictează văzutul cu imaginația de poet, care simte acut înlănțuirea energiilor de la o zonă a materiei la alta*“.

O astfel de deschidere de perspective cosmice, avînd ca start umila figurație a universului petrascian, implică drept premisă ceva asemănător secretelor corespondențe baudelairiene dintre lucruri. Ea insinuează supra-realitatea în realitate, depistînd de la una la alta afinități ce transgresează hotarul pe care obișnuința îl pune între ele. Stranietatea, fantasticul și halucinantul, atribuite în mod constant de exegeza petrasciană operei acestui mare pictor realist, delimitează în arta lui o zonă ireductibilă la ceea ce în mod curent

desemnăm sub denumirea de realitate, dar aflîndu-se în indisolubilă legătură cu aceasta.

Vom folosi, o dată cu Zambaccian, cuvîntul de „suprarealism" ? Nu. Sau numai cu precauţia cu care el însuşi afirmă că *„Petraşcu culminează într-o artă mai sintetică, ceea ce ne conduce uneori spre zările unui suprarealism intuitiv."* Nerefractar curentului innoitor în pictură, dar gelos pe libertatea sa, Petraşcu nu înţelegea să se înregimenteze nici unuia din ele. Aceasta nu exclude ca arta sa, urmînd o orbită proprie, să se fi interferat cu vreunul ori chiar să fi urmat o traiectorie paralelă.

Desigur, Petraşcu nu este un suprarealist. Dar pictura sa — profund realistă — este impregnată de suprarealitate. Natura moartă cu un mulaj de picior în ghips alb, citată de Zambaccian ca ilustrare a aserţiunii sale, constituie doar un exemplu mai bătător la ochi despre referirile la suprarealism pe care le permite arta lui Petraşcu. Mulajul, ca şi manechinul, ca şi travestiul — recuzite curente ale poeticii picturale suprarealiste — sînt metafore destinate a revela afinităţile ascunse dintre diferitele zone ale realităţii. Petraşcu, în unul din interioarele sale, creează el însuşi o asemenea metaforă : husa de pînză albă care îmbracă două fotolii — personajele principale ale unui ungher încărcat de tablouri. Strălucirea intensă şi totodată difuză a acestui alb proiectat pe fundalul în penumbră, transformă cele două fotolii în propriile lor spectre.

Dar, chiar fără să recurgă la astfel de simboluri — husa ca travesti al fotoliului —, suprarealitatea se instalează de la sine şi cu deplină justificare în cele mai realiste, prin temă, dintre pînzele sale. Şi aceasta : datorită virtuţilor proprii ale picturii sale, datorită dramei intense a culorilor. Pe drept cuvînt remarca în 1930 criticul olandez Nicholm : *„La Petraşcu, un scaun gol, lîngă un zid, poate să devină un lucru însufleţit, care aproape îţi strîngea inima. E o taină în dosul lucrurilor, pe care el o caută şi de care cîteodată îi e şi lui teamă".* Foarte apropiat de Nicholm, criticul elveţian J. L. Cler socoteşte că Petraşcu a reuşit în una din naturile sale moarte *„să degaje impresia ciudată pe care*

*ar face-o niște obiecte conversînd între ele noaptea"*. Să nu pară atunci curios că un imaginativ, ca Zambaccian, vedea în niște flori, simple cîrciumărese de țară, pictate patetic, „... *o cavalcadă, roșuri ce încalecă rozuri și sar peste verde, strivind stigmate galbene, un iureș de culori*" și că, determinat de această impresie, a botezat acest tablou *Caii lui Géricault*, după numele pictorului întrecerilor de cai.

Judecînd chiar și numai după orientarea în creație a celor mai tinere generații de artiști plastici, socotim că *astfel* de aspecte ale picturii lui Petrașcu sînt cele apte să afecteze conștiința momentului de față, că ele sînt cele care asigură actualitatea lui necontestată.

Dar cîte alte trăsături ar mai fi de evocat! Ne-am obișnuit să gîndim că Petrașcu a fost un meșter care a creat o lume cu adevărat miraculoasă, dar mărginită la un orizont banal; că evoluția lui unilaterală, nespectaculoasă, neîndatorată altora, exclude orice referiri la contextul contemporaneității. Dar, examinîndu-i mai atent opera, afli că acest singuratic realist e atît de bogat în sugestii ale vremii sale, încît ar trebui privit mai degrabă ca un *singular realist* — ca unul care a încorporat în arta sa aspecte putînd interesa pe cercetătorii multor curente ale avangardei artistice ce ne rețin astăzi atenția. Că, bunăoară, așa cum a suportat o paralelă cu suprarealismul, creația lui ar putea admite o comparație cu Cézanne, cu expresionismul, cu arta abstractă!

Artă cu caracter de perenitate, pictura lui Petrașcu nu încetează de a da lăstari.

10 iulie 1969

## FORMĂ, SPAȚIU, TIMP ÎN PICTURA LUI PETRAȘCU

„*Pictura este o zidărie*". Aceste puține cuvinte rezumă crezul artistic al lui Petrașcu, împărtășit unuia dintre biografii săi. Cu greu s-ar putea găsi o comparație mai fericită. Căci funcțiile de bază ale construcției pic-

turale sînt aceleași cu ale muncii zidarului. Asemenea acestuia, pictorul dă ființă: creează o formă, îi constituie individualitatea, îi asigură durata, și, tot asemenea lui, îi dă viață: o așază în spațiu printre alte forme, în raport cu ele și cu întreaga dinamică a fenomenelor ce se ciocnesc în cuprinsul lui prin desfășurare în timp.

La Petrașcu aceste funcții apar antagonice: simțim permanent tensiunea dintre năzuința de a sublinia autonomia formei, de a o degaja din conexiunea spațial-temporală, și rîvna de a o subordona acesteia înlăuntrul unui sistem de relații. Prin legătura contrariilor, acest antagonism asigură picturii lui Petrașcu indisolubila unitate de formă și substanță care o caracterizează. Ea își află expresia în fizica formei; în acea tencuire a materiei picturale, ce justifică încă o dată comparația cu meșteșugul zidarului. Cînd mai netedă, cînd mai zgrunțuroasă; cînd mai închisă în sine, cînd mai contopită cu celelalte; cînd apropiindu-se de desăvîrșirea geometriei, cînd de imperfecțiunea materiei brute — forma în pictura lui Petrașcu e totdeauna expresivă, dramatică, purtînd mărturie despre contradicția funciară care opune una alteia năzuințele formative ale artistului.

Există o tendință în critica noastră de artă de a reduce acest antagonism prin subestimarea rolului pe care îl joacă spațiul și timpul în pictura lui Petrașcu. S-a vorbit — și se vorbește — cu oarecare insistență despre o instinctivă reprimare a spațiului în folosul formei, care s-ar voi absolutizată; despre un fel de vid, aș putea spune: metafizic, creat în jurul ei, ca și despre o corespunzătoare înghețare a timpului. Simptomatică, în acest sens, ar fi frecvența în opera pictorului a naturilor moarte, a colțurilor de interior și a peisajelor cu un orizont mărginit de arhitecturi, ca și raritatea motivelor implicînd o mai amplă desfășurare spațială. S-a observat, de asemenea, lipsa corelativă de interes pentru forma organică, al cărei mediu firesc de împlinire îl constituie tocmai conexiunea spațiu-timp. Și se conchide că Petrașcu, exercitînd un fel de magie malefică, exorcizează viața din pînzele sale.

Rolul rîndurilor de față este de a substitui acestui punct de vedere o altă perspectivă de valorificare critică a operei petrasciene, întemeiată pe recunoașterea antagonismului creator dintre funcțiile ei formative, și de a permite astfel punerea într-o lumină nouă a sensurilor inerente ei, cu sublinierea îndeosebi a trăsăturilor legate de afirmarea vieții.

Pentru ilustrarea celor de mai sus, voi alege într-adins un exemplu din începuturile picturii lui Petrașcu, atunci cînd vocația sa începea să se manifeste cu autenticitate, și anume unul în care preocuparea pentru construirea formei într-un spațiu bidimensional pare să îi fi acaparat voința artistică. E vorba de tabloul *Țărăncuță*[1] din colecția Elena Dona, pictat în 1907, poate cel mai planimetric ca aspect din întreaga sa operă. Ceva din ascetismul formal, propriu picturii noastre de fresce și icoane, își spune aici cuvîntul. Forma, concisă, siluetată prin contrast de tonuri pe ecranul luminos al fondului, se articulează în planuri mari, geometrice, în care unghiurile poligoanelor și liniile curbe alternează ritmic. Remarcabilă, îndeosebi, este alternanța : arc convex-arc concav-arc convex, pe care o formează succesiunea profilurilor umărului, cotului și genunchiului. O pată mare, albă, în centrul geometric al tabloului suprapune acestuia un puternic centru de interes formal, prin contrastul maxim — tonal și valoric — pe care îl instalează în compoziție. Sursă a valorației ce cuprinde, diferențiat, întreg tabloul, ea joacă rolul unui pivot ce abate treptat luarea-aminte de la formă la ambianța ei. Aceasta, datorită și aspectului fluent — de inspirație grigoresciană — al straturilor aeriene, captează pînă la urmă atenția. Însăși forma, prin ricoșeu, se înmlădie, tinzînd către limita care îmbină geometricul și organicul ; iar figura țărăncuței, ce părea un simplu cifru, se desface din împietrirea ei, prinde viață : ne dăm seama că ea ca-

---

[1] Reproducere alb-negru, în monografia *Petrașcu*, de Aurel Vladimir Diaconu, București, 1945 (prescurtat : A.V.D.), p. 55, și în albumul *Gheorghe Petrașcu*, cu text de Vasile Florea. București, 1970 (prescurtat : V.F.), nr. 67.

ută cu toată încordarea grijei la cusătura pe care o ține pe genunchi — pata albă din mijlocul tabloului. De la privirea scrutătoare la mîna iscusită, un curent de inteligență și voință măsoară durata acțiunii, instaurînd timpul ca dimensiune a tabloului, în armonie cu cadența domoală a aerului care circulă de jur împrejur. Ceea ce la prima vedere se distanța ca formă ermetică, de nepătruns în izolarea ei, ne este acum nespus de aproape, destăinuindu-ni-se ca întruchipare a unui destin uman consumat în intimitatea ambianței sale.

Dar presiunea contextului spațial-temporal asupra formei mai are un efect, neașteptat, mărturisind reversibilitatea relațiilor dintre ele : în loc să o destrame, el o confirmă în *„identitatea ei materială clară“*[1], impulsionînd-o cu ajutorul valorilor spațiale, spre un fel de împlinire volumetrică, spre un joc de goluri și plinuri. Acest joc conține în germene dezvoltarea ulterioară a spațialității tridimensionale la Petrașcu, tot atît de energică în naturile moarte, cu orizont limitat, ca și în peisajele marine evocatoare de imensități [2].

Descriind cu admirabilă simplitate și putere de adevăr atelierul din Tîrgoviște al tatălui său[3], Mariana Petrașcu ne lasă să pătrundem în intimitatea laboratorului de creație al marelui artist. Un pasaj, cu deosebire revelator, surprinde pe viu procesul percepției la Pe-

---

1 Expresia : „klare stoffliche Identität“ aparține lui Alois Riegl (citat de Wilhelm Worringer în *Abstraktion und Einfühlung)*.

2 Printre mijloacele folosite de Petrașcu pentru accentuarea spațialității naturilor moarte cităm : dilatarea în adîncime a spațiului prin efectul reflectării formei și culorii obiectelor în luciul unor obiecte înconjurătoare — vase de metal, tingiri, ceramică smălțuită ; dilatarea lui laterală prin practicarea formatului oblong, propriu înfățișării defilate a cît mai multor obiecte; intensificarea senzației de adîncime prin multiplicarea și varierea alternanței între plinuri și goluri, ca și prin accentuarea și înmulțirea reflexelor colorate. Toate efectele de acest soi sînt potențate în contrast cu uniformitatea suprafețelor mari de culoare nemodulată ale fondului. Utilizînd astfel de procedee, Petrașcu reușea de fiecare dată să exprime cu încordare sentimentul vastității spațiului tridimensional în lucrări de un gen care de obicei se mulțumește să înregistreze pasiv doar părți limitate ale lui.

3 „Arta“, nr. 8, 1968.

trașcu : *„Trebuie să fii vînător“, spuneau ochii miopi dar pricepuți și îndemînatici, aprigi, atenți, uimiți și încîntați de frumusețile pe care le descopereau. Cu repeziciune, și totuși cu multă băgare de seamă, treceau de la punctul geometric cel mai luminos bătînd puțin în albastru, dar și în auriu sau trandafiriu cum sînt culorile dimineții, la forma generală a obiectului, la ampla umbră densă a volumului sau la o „trecătoare“ fantastică ca „strunga dracului“ între două mere roșii... Și încet, încet, într-o dimineață sau două, cu răbdare dar și cu patos, pictura lua ființă, se echilibra, formele se clădeau în spațiu. Muchiile mesei — dacă era o natură statică — „veneau încoace sau fugeau încolo“ către interiorul tabloului, obiectele apăreau, definitivîndu-se».*

Apare evident din acest pasaj că în procesul percepției Petrașcu viza forma în relațiile ei spațiale. Mai desprind, din cuprinsul lui, că Petrașcu opera un adevărat triaj în cîmpul perceptional [1], reținînd doar aspectele strict necesare închegării imaginii : raporturile de valori (cu sublinierea punctului celui mai luminos), forma generală a obiectului, situarea lui în interdependență spațială cu alte obiecte, mișcarea pe care o introducea astfel în compoziție, și că selectarea unor asemenea elemente se făcea cu rapiditate, deși nu fără o deosebită circumspecție.

Iată un fapt — promptitudinea selectării reperelor formei în actul percepției — asupra căruia, după mine, nu s-a insistat de ajuns, ba chiar, în general, trece neobservat. Poate pentru că e mai puțin evident în lucrările care, datorită înfățișării lor finite, solicită într-o mai mare măsură atenția : cele pe care Petrașcu — po-

---

[1] *„Ce bine desenate“ !* reflecta el — conform unei alte relatări a fiicei sale — în fața covorului de cîrciumărese din grădina atelierului de la Tîrgoviște. Ceea ce atestă, încă o dată, trierea pe care Petrașcu o realiza chiar la nivelul percepției, desprinzînd din complexitatea datelor ei forma *„bine desenată“*, spre care năzuia. După Herbert Read, voința de a da formă este inerentă percepției însăși ; altfel zis, percepția este actul : *„qui crée d'un seul coup, avec la constellation des donées, le sens qui les relie — qui non seulement découvre le sens qu'eles ont, mais fait qu'elles aient un sens“.* (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception).*

trivit expresiei proprii, transmisă de Zambaccian — căuta că le facă *„mai frumoase"*. În ele se ivește un decalaj între tempoul percepției și acela, mult mai lent, al execuției, astfel că în mod firesc interesul privitorului se îndreaptă spre latura tehnică — a execuției —, neglijînd aspectele legate de actul perceptiv. Există însă și alte tablouri, tot atît de valoroase, cu aparență mai degrabă de schițe, în care tempoul execuției urmează de aproape tempoul percepției, beneficiind de spontaneitatea proprie acesteia, și unde preocuparea lui Petrașcu tinde nu atît spre *frumusețea,* cît spre *vitalitatea* imaginii [1].

Desigur, diferența dintre lucrările cărora le recunoaștem un mai pronunțat accent de vitalitate și cele în care grija pentru frumusețe își face mai auzit cuvîntul constă, în esență, nu în deosebirea de tempo al execuției, ci în orientarea specială, la nivelul actului perceptiv, a voinței de a da formă : orientare spre inserția formei în dinamica relațiilor spațial-temporale ori, dimpotrivă, spre accentuarea individualității ei materiale clare ; în prima situație, tempoul rapid al execuției, apărînd ca o modalitate cît se poate de adecvată voinței de a realiza dinamica spațial-temporală, ajunge a se confunda cu ea.

Cele două năzuințe — spre frumos și spre vital — își dispută întreaga operă a lui Petrașcu, precum și fiecare tablou în parte. Doar accentul este altul de la caz la caz. În evoluție, pe un fond temperamental înclinat spre expresia artistică a categoriei vitalității, ultimele două decenii de activitate — anii deplinei maturități în creația lui Petrașcu — văd afirmîndu-se, ca o constantă, interesul deosebit pentru frumos. Paralel, începînd cu Sighișoara și terminînd cu Veneția, tendința opusă înregistrează cîteva dintre strălucitele victorii ale picturii petrasciene.

Limitîndu-ne la muzeul imaginar de care dispunem în privința lui Petrașcu, putem urmări prezența acestui impuls, ca preocupare distinctă într-un tablou, pînă în

---

[1] Folosesc aici un binecunoscut *distinguo* al lui Herbert Read, reductibil la cel dintre *naturalism* și *stil* în concepția lui Wilhelm Worringer.

1938 — cu patru ani înaintea încetării activității sale creatoare. Din acel an datează peisajul *Veneția*[1], al cărui tempo alert de execuție îi dă caracterul unei schițe prinse în fugă, fără reveniri și insistențe, asemenea unui desen colorat, care nu-și propune altceva decît să contureze forma generală a obiectelor — case, gondolă —, să noteze cele cîteva tonuri locale și să marcheze opoziția transantă dintre valori prin intercalarea unor tonuri închise, reprezentînd zonele de umbră.

În astfel de lucrări, Petrașcu se dovedește plin de vervă, expeditiv, mînuind deseori penelul ca un instrument grafic, mai ales în conturunrile, nespus de vii, ale obiectelor — în general, arhitecturi —, ca și în schițarea, la fel de însuflețită, a unor elemente componente: ferestre, balustre, arcaturi, hornuri de case ori de ambarcațiuni, rostre de gondole etc., pe care le indică sumar, cu eliminarea completă a descripției, atent numai la funcția lor expresivă în contextul tabloului, la punerea lor în relații juste (de formă, ton, valori) cu celelalte elemente și cu întregul, potrivit selectării rapide operate în actul percepției. Aceasta este latura de temperament a picturii lui Petrașcu, cea în care patosul său își spune nemijlocit cuvîntul.

Cît privește frecvența elementului grafic în opera lui Petrașcu, ea este de netăgăduit, deși a fost uneori contestată, spre a se sublinia, prin opoziție, procedeul construirii formei pe baza contrastului de tonuri — ceea ce, în sine, fără exagerările unor luări de poziții exclusiviste, nu e de loc greșit. Dar, exceptînd imaginile unde Petrașcu s-a mulțumit cu evocarea indistinctului amorf al materiei, construirea formei la el presupune un tipar care o prefigurează în actul percepției prin selectarea orientată a reperelor necesare închegării ei, și, de foarte multe ori, o și reprezintă schematic pe pînză prin trăsături energice de penel, trădînd temperamentul voluntar, impetuos al artistului. Astfel de trăsături, de un caracter net liniar transpus în limbajul picturii, sînt prezente mai ales în lucrările unde forma, smulsă din izolarea ei, este angrenată în multiplicitatea relațiilor

[1] Reproducere color, la A.V.D., p. 79.

spațial-temporale care îi definesc dinamica. S-ar putea cita, ca reprezentativ sub acest aspect — între numeroase altele — peisajul panoramic *Sighișoara*[1], unde limbajul îndeplinește funcții variate: indică direcțiile spațiale prin cîteva linii puternice care străbat cu fermitate imaginea, alcătuindu-i osatura, conturează cu egală hotărîre forma obiectelor, pune în mișcare ritmică largul front de case din planul median al tabloului și însuflețește imaginea prin crochiul viu al cîtorva figuri minuscule, dispersate paralel cu direcțiile spațiale, pe care astfel le intensifică.

Unitatea de ritm spațial rezultată din convergența acestor efecte se înfăptuiește grație limbajului grafic, care, alături de celelalte mijloace, prin promptitudinea și adaptabilitatea ce îi sînt proprii, se califică drept instrument privilegiat al execuției în tempo rapid, apt în cel mai înalt grad a se supune impulsului creator al artistului, voinței sale de a plăsmui forma.

Cîteva exemple dintre cele mai reprezentative — nu neapărat și cele mai valoroase — vor ilustra ce înseamnă la Petrașcu voința de a da formă în cazurile orientării ei de preferință spre vitalitatea imaginii. Sînt lucrări care, în genere, par a justifica aluziile sporadice ale criticii la expresionismul picturii acestuia. Dintre ele, *Case la Sighișoara*[2] pictată în 1922, frapează — în ciuda aspectului elaborat al pastei, specific petrascian — prin spontaneitatea eșafodajului formei în spațiu, ca expresie nemijlocită a spontaneității actului perceptiv, dominat de o viziune profund dramatică. Ciocnirea direcțiilor spațiale, puternica opoziție a maselor, contrastul brusc de valori, ritmul abrupt al formelor, instabilitatea echilibrului dinamic dintre plinuri și goluri alcătuiesc un tot înfiripat dintr-o dată cu o vehemență unică a gestului interior, care își refuză orice abatere spre zonele inerției descriptive și imprimă întregului o mișcare a sa, ce ar putea fi calificată seismică.

---

[1] Reproducere alb-negru, în monografia *G. Petrașcu*, de K. H. Zambaccian, Editura Cartea Românească, București, 1945 (prescurtat: K.H.Z.), nr. XIII.

[2] Reproducere alb-negru la A.V.D., p. 101.

Reținem din acest exemplu, ca deosebit de semnificativă, importanța maselor în raportul ce se stabilește între individualitatea materială a formei și contextul spațial-temporal. E un raport de reversibilitate, asemănător celui pe care l-am semnalat în cazul *Țărăncuței*; în măsura în care masele acoperișurilor din dreapta cresc obsedant în diagonală spre marginea tabloului, se desface în centrul lui, printr-o mișcare în sens invers perceptibilă temporal, un gol pe care îl preia și amplifică deschiderea dintre norii de deasupra, ale căror volute exacerbează senzația de spațiu în mișcare. La acest efect contribuie și inflexiunea contururilor acoperișurilor, cărora li se imprimă curburi mai mult sau mai puțin accentuate, spre a marca presiunea spațiului asupra masei. O deformare similară suferă linia indicatoare a direcțiilor spațiale, care, la joncțiune, se arcuiește, rotunjind primul plan ca pe o calotă, a cărei virtute spațială este sporită prin intensitatea luminii solare.

Dar, prinsă între vastitatea primului plan și imensitatea cerului, forma caselor sighișorene, tinzînd prin acoperișurile țuguiate spre înălțimi, își afirmă în mod și mai răspicat, chiar prin efectul tensiunii ei spațiale, individualitatea materială. În aceasta se vădește reversibilitatea raportului formă-spațiu, asupra căruia am căutat să atrag atenția și care, ca legitate imanentă picturii lui Petrașcu, poate fi formulată astfel: *cu cît forma crește, cu atît crește și conexiunea spațial-temporală; cu cît aceasta crește, cu atît și forma crește.* Este un fenomen general, urmăribil pînă și în naturile moarte, pe care, cum am văzut, o parte a criticii le face exponente ale pretinsei tendințe de reprimare a spațiului la Petrașcu. Citez un singur exemplu (dar ele abundă, sînt la îndemîna oricui): *Natura moartă*, cu mere, cărți și flori din colecția Zambaccian [1]. Curbura imprimată celor două cotoare de cărți are ca rezultat nu numai sporirea masei cărților, ci și intensificarea concomitentă a senzației de spațiu. Să ne închipuim aceste cotoare ca fiind trase cu rigla, fără nici o deformare: dinamica spațială, atît de vie, ar înceta de îndată, iar

[1] Reproducere alb-negru, la K.H.Z., nr. XVII.

forma geometrică ar prelua asupra sa, în locul celei organice, funcția expresivă a tabloului.

Dar problema masei obiectelor implică și alt aspect. Să căutăm a-l aproxima printr-un exemplu. Peisajul *Chioggia* [1], pictat în 1924, prezintă aceeași forță de impresionare caracteristică operelor petrasciene create parcă dintr-un singur suflu. Prin acaparea privirii de către rudimentarul edificiu — o casă de pescari — împins în primul plan, ia naștere un efect de mase copleșitor. El este potențat de contrastul violent dintre cele două tonuri — roșul intens al casei și albastrul tot atît de intens al cerului — care alcătuiesc arhitectura cromatică a tabloului, ca și de contrastul, de o violență asemănătoare, stabilit în raportul dintre principalele valori. Dar impresia dominantă de masă se potolește sub înrîurirea unui alt factor, tot atît de energic: ritmul. Secvența cadențată a elementelor unei arcade și a ferestrelor de la etaje, contrapunctată de ritmul sincopat pe care îl formează pînzele strînse, divergent orientate spațial, ale vaselor de pe canal, ușurează masa clădirii, transformînd-o, și sub influența jocului de lumini, într-o vîlvătaie de flăcări, în care se ostoiește aleanul de întinderi vaste al artistului. Doar în unul din colțuri, o formă incertă (probabil o ambarcație cu motor) mai rezistă ritmului, desfăcîndu-se anevoie din inerția masei amorfe și rezumînd astfel asprimea de factură a întregului tablou.

În construirea formei spațiale, doi factori interdependenți își spun așadar cuvîntul: dincoace de formă, dar inseparabilă de ea — masa, ca dat inert (întindere) și ca tendință activă (extindere); dincolo de formă, însoțind-o mai totdeauna — *ritmul*, ca factor stimulator (iar uneori, cum vom vedea, și inhibitor) al impulsului de dilatare a masei. Ritmul dă imbold masei spre o cît mai cuprinzătoare convertire formală, iar forma spre o cît mai vie inserție în spațiu. El este factorul prin care spațiul investește forma, constituind-o ca formă în spațiu, în corelație cu forțele antagonice care îl străbat și îl animă.

---

[1] Reproducere color, la V.F., nr. 13.

Despre convertirea formală a masei stau mărturie acoperișurile caselor din Sighișoara, care la prima vedere apar, ca în clipa vie a percepției, fără o înfățișare definitivă, asemenea unor mase în expansiune, și se conturează abia, parcă, sub ochii noștri, supunîndu-se treptat legității unui ritm strunit de voința petrasciană de creare a formei, în timp ce presupusa ambarcație cu motor de la Chioggia rămîne mai departe dincoace de formă, ca masă rudimentară.

Cît privește funcția ritmului de impulsionare a formei spre o cît mai vie inserție spațială, se pot da nenumărate exemple. Mă opresc — fiindcă îl pot ilustra cu peisajul din Chioggia deja citat — la cazul ritmului rezultînd din succesiunea arcului în plin cintru în cadrul unei arcade. Petrașcu simțea o atracție deosebită pentru acest motiv arhitectural, care, prin marea stabilitate pe care o oferă, se preta de minune nevoii de construcție formală, inerentă picturii sale. Dar, în repetarea lui cadențată, el răspundea unei necesități potrivnice la fel de puternică: necesității de a activa prin alternarea plinurilor și a golurilor relațiile spațial-temporale în care e prinsă forma. Și aceasta, chiar cu prețul deformării — ori, mai bine zis, tocmai prin însușirile expresive ale acesteia, constantă la Petrașcu —, așa cum apare în arcada casei din Chioggia, unde nici unul din arcuri nu seamănă cu altul — după cum nici ferestrele între ele —, ci toate, cu indici diferiți de refracție, se distanțează de forma comun resimțită — geometrică, în speță — spre a afirma, în pofida ei, vitalitatea celei organice spre care a năzuit, chiar în actul perceptiv, voința plăsmuitoare de formă și spațiu a artistului.

Prin instrumentarea savantă a ritmurilor, această voință tinde să supraliciteze virtuțile formei spațiale, pe care nu rareori, ca sub vraja unui Ariel, reușește să o ridice pînă la limita superioară a expresiei muzicale. Este, între altele, cazul tabloului *Curte interioară de palat venețian*[1]. Pictat într-o rafinată gamă de roșuri și rozuri, cu discrete reflexe albăstrii, vineții și cafenii, susținută de basul profund al negrului din centrul ta-

[1] Reproducere color, la V. F., nr. 24.

bloului cu suita lui de brunuri rezonante, și exaltată de alburile în pizicatto, el prezintă în redarea personală a elementelor arhitectonice patru sisteme ritmice, corespunzînd fiecare unui tempo muzical : *largo* — arcada parterului, *allegro ma non tropo* — arcatura ferestrelor de la etaj, *lento* — cele trei arcuri ogivale în descrescendo, *presto* — treptele și balustrele scării în crescendo. Acest *presto* — cu deosebiri ce țin de particularitățile stilului personal — are ceva din toanele jucăușe ale liniei unui Dufy.

Posibilitatea asimilării timpilor desfășurării ritmurilor spațiale la Petrașcu cu timpii muzicali atestă prezența în pictura acestuia a duratei ca dimensiune imanentă ei. Petrașcu trăia cu intensitate sentimentul timpului și îl exprima în pînzele sale prin procedee foarte variate, legate fie de motiv, fie de structura imaginii. Despre dulapul alb dintr-un colț al atelierului de la Tîrgoviște, Mariana Petrașcu ne spune [1] că în unele interioare pictate de tatăl său apare *„cu ușa întredeschisă ca și cum de-abia umblase cineva la el"*. Efectiv, această modalitate de insinuare a timpului, legată de motiv, o întîlnim în lucrări ale pictorului, ca *Atelierul din Tîrgoviște*, pictat în 1931 [2]. Procedee de același ordin, dar cu motivări diferite, sugerînd instantaneitatea unor mișcări actuale, terminate ori iminente, prezintă și alte lucrări : *Nud la oglindă* [3], în care nu numai gestul de o clipă a dichisirii în fața oglinzii — acțiunea în curs [4] — și umbra lui pe perete, mai fugitivă încă, nici numai

---

[1] *Art. cit.*

[2] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 83, idem, la K.H.Z., nr. XXIX ; și color, la V.F., nr. 33.

[3] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 37 și la V.F., nr. 94. Este cel mai vital dintre nudurile pictate de Petrașcu, în care senzualitatea acestuia își spune în modul cel mai răspîndit cuvîntul, nu fără o notă de ironie în confruntarea dintre splendoarea animală a nudului și inventarul cinic al umilelor ustensile menite să o întrețină.

[4] În instantaneul notării mișcării, forma brațelor și a unuia din umeri suferă alterări expresive, de felul deformărilor semnalate în raportul dintre formă și spațiu. Astfel, timpul — ca și spațiul — influențează forma, impunîndu-i abateri de la standardul percepției comune.

palpitarea aerului și luminii într-o cadență măsurabilă temporal, ci și fortuitul răspîndirii obiectelor de toaletă în cameră — purtînd mărturie despre fortuitul folosirii lor succesive (acțiuni terminate) — semnalează prezența timpului [1]; *Nud în interior* [2], unde pantofii părăsiți în dezordine lîngă pat evocă descălțarea lor grăbită (acțiune terminată); *Femeia în interior* [3], în care mîna personajului pe clanța ușii închise prelungește ingenios, în două direcții opuse, sugestia timpului, intensificînd-o astfel: în trecut, ca mișcare eventual sfîrșită prin intrarea femeii în cameră; în viitor, ca acțiune iminentă de ieșire din cameră; *Natură moartă cu tingire* [4], unde țigara care arde fumegînd pe marginea mesei pare de curînd lăsată acolo (acțiune abia terminată).

Dintre procedeele de exprimare a sentimentului de scurgere a timpului legate de structura imaginii, cel al punerii în pagină apare mai des în pictura lui Petrașcu. De obicei, el constă în decuparea prin cadru a imaginii unui obiect. Cînd, bunăoară, în *Peisaj din Chioggia* [5], o ambarcație cu vele este tăiată de rama tabloului, ea intră sau iese din obiectiv, se află așadar într-o mișcare implicînd derularea în timp. Dar chiar și întregul șir al caselor care mărginesc cheiul se deplasează dinspre una din extremitățile secționate spre cealaltă. La fel, în mișcare este și nava catedralei din Senlis [6]: partea ei anterioară a și dispărut din cîmpul imaginii. *Ponte Rialto* [7] din Veneția e orientat oblic spre dreapta; *Podul cu trei arcuri* [8], tot de acolo, ca și *Podul San Martin* [9] și *Puente*

---

[1] Ceea ce califică astfel de împrejurări ca vehicule de comunicare a senzației timpului nu este descrierea lor — de felul celei din pictura de gen, unde obiectele pozează confortabil —, ci sesizarea situației în instantaneitatea actului perspectiv ca un întreg, cu toate corelațiile lui spațiale și temporale, fără zăboviri în aria descriptivului.

[2] Reproducere color, la V.F., nr. 22.

[3] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 33.

[4] Reproducere color, la V.F., nr. 32.

[5] Reproducere color, la V.F., nr. 36.

[6] Reproducere color la V.F., nr. 37.

[7] Reproducere color, la V.F., nr. 9.

[8] Reproducere color, la V.F., nr. 42.

[9] Reproducere color, la V.F., nr. 26.

*Alcantara* [1], din Toledo, se îndreaptă spre stînga ; grupul principal de *Case din Sighişoara* [2] par să înainteze. Dar nici nu e nevoie de vreo ciuntire a obiectului sau a grupului de obiecte pentru a sugera mişcarea în timp ; locul aşezării lui în pînză, coroborat de obicei şi cu alte repere, îndeplineşte aceeaşi funcţie. Astfel în natura moartă *Borcan cu pensule* [3], imaginea — altminteri desăvîrşit statică — a grupului de obiecte ce o compun pare antrenată într-o translaţie de la stînga la dreapta de săgetarea într-acolo a pensulelor, de orientarea identică a diagonalei pe care o formează merele ce încheie grupul, şi de deschiderea mai largă a spaţiului în acea direcţie. Potrivit unei scheme asemănătoare, ambarcaţia cu pînze din *Peisaj la Chioggia* [4] se deplasează dinspre o latură spre latura opusă, într-un sens indicat de săgeata velelor strînse, de proră şi de dilatarea spaţiului dinaintea ei.

Folosind în locul obişnuitelor procedee descriptive, mijloace care ţin de dinamica structurii interne a imaginii — punerea în pagină şi ritmul —, Petraşcu a pictat aici nu o barcă pe canal, ci o barcă plutind pe canal, căreia, pînă la limita pînzei şi dincolo de ea, i se deschide un spaţiu de cutreierat. Ea îl parcurge într-un tempo lent : tempoul defilării, de la un capăt la celălalt, prin faţa bătrînelor clădiri, zăbovind fiecare cu taina ei, de strajă seculară pe chei. Peste tot, ritmul, cu cele două feţe ale lui, măsoară în pulsaţia lui neîncetată dimensiunea spaţială şi pe cea temporală. În pictura lui Petraşcu, el e reductibil la schema unor trepte, implicînd o simbolică înrădăcinată în concepţia despre lume a artistului şi necesitînd o tehnică de construcţie : treptele unui front de clădiri în defilare domoală, ale unor acoperişuri în ţîşnire neaşteptată, ale golului ce se cască tot atît de brusc înapoia lor, ale unor arcade ogivale în descreştere, ale unei scări în suiş grăbit, ale unor

---

[1] Reproducere color la V.F., nr 28.

[2] Lucrare ce a format obiectul unei analize, mai sus.

[3] Reproducere color, la V.F., nr. 41.

[4] Reproducere color, la V.F., nr. 25.

cărți în suprapunere etajată, ale unui evantai ce ezită capricios să se deschidă.

La acest nivel de elaborare mintală și tehnică a imaginii, timpul nu se mai reduce la momentul care vine și alunecă, stimulator al unei inspirații efemere, ci se înscrie ca durată în țesătura ei cea mai intimă. Lucrurile dăinuie, iar timpul le vremuiește. O fulguire de clipe se cerne peste ele, mai înceată, ca în *Natura moartă cu evantai* [1], mai puțin lină, ca în cea cu tingire, despre care a mai fost vorba, ori de-a dreptul vijelioasă, ca în *Floarea soarelui* [2], unde formele sînt antrenate irezistibil într-un vîrtej ivit nu se știe de unde.

Oricum ar fi ea, scurgerea timpului li se încorporează, le imprimă amprenta de neșters a trecerii și ireversibilității lui. Obiectele pictate de Petrașcu au vîrstă: o carte, în legătura ei patinată, are vîrsta tuturor mîinilor care au atins-o, a tuturor privirilor care s-au aplecat meditativ asupra filelor ei; un măr, în splendoarea ființei lui perfecte, are vîrsta tuturor sevelor care l-au hrănit, a tuturor razelor de soare care l-au mîngîiat; o clopotniță, în liniștea de care e înconjurată, are vîrsta tuturor pașilor care au trecut pe dedesubtul ei, a tuturor reculegerilor care au îngînat exploziile ei sonore. Corosiv în acțiunea de știrbire căreia îi supune neîndurat lucrurile, timpul, prin acumulări neîncetate, le și îmbogățește în forma și substanța lor, determinîndu-le astfel în funcție de durată, încărcîndu-le cu toate ecourile afective ale preistoriei lor.

La scara mutațiilor și devenirilor geologice, concentrarea de-a lungul unui timp imemorial a tot ceea ce a agitat ca mișcare scoarța pămîntului izbucnește în vinele dezgolite ale vreunei roci din compunerea stîncilor, cum sînt cele din tabloul *Marea la Techirghiol* [3]. Exprimînd simbolismul universal al viziunii lui Petrașcu, un ritm unitar asimilează aici frămîntarea de acum a valurilor, care despică suprafața mării, cu cea rezultînd din acumularea în timp a straturilor care brăzdează

---

[1] Reproducere color, la V.F., nr. 62.
[2] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 87.
[3] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 81.

adînc roca. Un pas mai departe, în *Nori grei la mare* [1] marchează transformarea scenei într-un pandinamism al naturii în desfășurare; aici capriciul ritmurilor învolburate iscă iluzia unui absolut al spațialității, ceva ce ar ține de gestica pură a expresionismului abstract, iluzie pe care numai figurarea într-un colț al tabloului a stîncilor dure, ținînd piept ciocnirii elementelor, o destramă.

Va trebui să apară la acest hotar dintre pămînt, mare și cer statura necesară a omului pentru ca totul să nu se dizolve în indistinctul mișcării nelimitate. Mai puternic prin privilegiul conștiinței decît stîncile, el potolește în jurul său elementele ori se angajează cu ele într-o luptă de la egal la egal, în care geniul inventiv îi servește ca principală armă. Împrietenite, lina unei faleze și linia unei clavicule își răspund în ecou, iar silexul din compunerea lor este același; inconsistența spumei marine și suflul, la fel de inconsistent, al brizei din larg se reflectă în muselina agitată de curenți marini a unei rochii de un alb imaculat; unduirea mai mult sau mai puțin neastîmpărată a valurilor mării își află corespondentul în unduirea unui costum de plajă sîcîit de șotiile vîntului[2]. Învrăjmășite, *Femeia cu umbrelă*[3] și razele soarelui care o asaltează în retragerea ei de pe plajă duc pieptiș o luptă, pe care o vădește îndîrjirea picioarelor proptite și torsiunea trunchiului puternic, angajat în gestul de strunire a umbrelei — pavăză enormă opusă săgeților dușmanului [4]. În încleștarea cu natu-

---

[1] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 85.

[2] *Plimbare la mare*, reproducere color, la V.F., nr. 47; *Femeie la malul mării*, reproducere color, la V.F., nr. 31; *Femeie la malul mării*, reproducere color, la V.F., nr. 51.

[3] Reproducere color, la A.V.D., p. 99.

[4] Cine ar voi să citească imaginea ca pe o „felie de viață" aparținînd anului 1935, cînd a fost pictat tabloul, va fi răsplătit, desigur, cu o serie de informații privind moravurile plajei la acea dată, moda feminină adecvată lor și chiar — fără vreo legătură cu data — psihologia personajului reprezentat. Dar, procedînd astfel, va scăpa adevărata semnificație a tabloului, care surprinde la sursă comportamentul de totdeauna al omului în confruntarea cu forțele cosmice, de care este legat indisolubil chiar prin antagonismul ce i le opune neîncetat, declanșînd în el reflexe de apărare.

ra, gestul femeii, izvorît din necesitate, apare tot atît de elocvent în concizia ritmului care îl exprimă ca și izbirea sacadată de coastă a valurilor ascultînd de o necesitate asemănătoare. Între ritmica lui și ritmica acestora se stabilește o convergență, care, asigurînd unitatea de structură a tabloului, exprimă afinitatea dintre structurile diferite ale universului.

Echilibrului ritmic din această lucrare îi corespunde un echilibru de mase. Este evident că aici ritmul nu mai solicită tendința activă a masei spre o convertire formală cît mai cuprinzătoare, nici nu mai stimulează forma spre o inserție cît mai vie în contextul dinamicii spațial-temporale ci, prin încetinirea tempoului, pare chiar să frîneze aceste tendințe, lăsînd masele să domine. Ca urmare, acestea, ajunse la deplina măsură a întinderii lor, își afirmă tot mai mult în construirea formei statice și greutatea, atingînd uneori efecte artistice covîrșitoare, așa cum se întîmplă, bunăoară, cu supradimensionarea pilonului podului Alcantara din Toledo. Ar fi greșit să conchidem că forma, în masivitatea ei, devine autonomă, că se constituie în individualitate materială clară ; ea rămîne mai departe, cu toată eficiența, prinsă în relația spațial-temporală. Dar, chiar în cuprinsul acesteia are loc, cu o evidență ce lipsea lucrărilor de care m-am ocupat pînă acum, un proces inerent picturii ca artă spațială : timpul se spațializează.

Acest proces poate fi urmărit în mod exemplar în peisajul *Toledo* [1], mai vechi cu șase ani decît *Femeia cu umbrelă,* așadar dintr-o fază a creației petrasciene în care interesul pentru spațializarea manifestă a timpului era oarecum incipient, astfel că și tensiunea dintre cele două momente : spațiu-timp apare într-un chip mai vădit. Puternic ritmat, peisajul în discuție ni se înfățișează la prima vedere ca un film al mișcării în tempo viu, propriu actului perceptiv, mișcare pe care o descrie șoseaua în suișul de trei ori cotit — peste fluviu, dincolo de poarta monumentală și pe creastă — și care își află începutul în prim-planul luminos de formă triunghiulară, din colțul din dreapta jos al tabloului, spre a sfîrși

---

[1] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 25.

sub triunghiul, de o mai redusă luminozitate, al porțiunii de cer din colțul, simetric opus, al părții superioare. Din întreg acest traseu în zigzag, fragmentul care concentrează îndeosebi energia mișcării îl constituie diagonala podului, accentuată de cadența celor cîteva personaje care tocmai îl traversează, parcă gîrbovite de efortul urcării. Dar puternica lui masă, care acaparează atenția prin dimensiuni, valorație și vecinătăți, pune o frînă mișcării, introducînd în compoziție elemente de stabilitate, pe care le consolidează frontalitatea unor arhitecturi (poarta din capătul podului [1] și construcțiile de pe ambele laturi ale părții superioare a tabloului). Sub presiunea elementelor de stabilitate, traseul mișcării devine traseu compozițional, care, în conlucrare cu ele, constituie scheletul compoziției spațiale, desăvîrșindu-i echilibrul de mase. Rolul principal îl joacă, și sub acest aspect, linia în diagonală a podului, care separă cu fermitate registrul inferior de registrul superior al tabloului — trapeze adiacente, inversate, de formă identică, dar de dimensiuni diferite (registrul superior avînd dimen-

---

[1] Frontalitatea porții apare ca un efect de deformare voită, poziția ei la capătul podului în diagonală implicînd în realitate o înclinare oblică spre dreapta. Un efect asemănător, rezultînd din echivocul deliberat al direcțiilor spațiale, tinde să dea arcului de pod în diagonală o aparență de frontalitate prin intensificarea contrasului de valori dintre umbra lui densă și luminozitatea masei podului. Dar chiar și aceasta suferă un viraj — eficace, deși puțin perceptibil — spre poziția frontală, ca urmare a escamotării profilului ei superior, căruia o zonă de umbră introdusă arbitrar îi schimbă aparent direcția, din oblică în orizontală. Simptomatică apare și multiplicarea orizontalelor — element de echilibru static — îndeosebi pe latura stîngă a tabloului, unde cade principalul accent dinamic (săgeata în diagonală a podului). Dar Petrașcu folosește aici și alte mijloace de frînare a mișcării, dintre care menționez : întreruperea continuității traseului în zigzag prin tăierea, cu ajutorul cadrului, a unora dintre cotiturile pe care le face ; șovăiala aceluiași traseu între două direcții diferite în porțiunea de urcuș pe coastă ; scăderea tonusului său dinamic în partea superioară a tabloului, prin mai slaba intonare formală și valorică, precum și prin orientarea descendentă a ultimei porțiuni (cea de pe creastă), cu eșuarea finală în staticul unor arhitecturi de înfățișare tot frontală.

siuni ceva mai mici), opuse unul altuia și prin contrastul tranșant de valori. Se creează astfel pentru anumite elemente ale tabloului un echivoc funcțional, în care își află expresia sinteza dintre cele două momente ale procesului de spațializare a timpului, sinteză operată chiar la nivelul actului perceptiv : odată cu înregistrarea instantaneității timpului, percepția descoperă și permanența structurilor geometrice ale spațiului.

Pornind de la acest punct, este posibil să se vorbească nu numai despre o *formă în spațiu*, supusă presiunilor lui conjuncturale, ci și despre o *formă a spațiului*, care își subordonează cu necesitate elementele componente, coordonîndu-le în structuri geometrice perfecte. Spre această țintă, care vizează frumusețea, nu doar vitalitatea imaginii, a tins creația tîrzie a lui Petrașcu. De la peisajul toledan analizat, unde forma necesară a spațiului apare încă înnecată sub accidentele formei în spațiu, pînă la *Natura moartă cu carte*[1] — unul dintre ultimele, dacă nu chiar ultimul tablou pictat de Petrașcu — au trecut doar treisprezece ani : timp suficient pentru ca revoluția formei să se desăvîrșească. Întîlnim și aici schema ritmului în trepte, propriu picturii lui Petrașcu : mai întîi, ritmul format de tripla repetare a unui arc de cerc : la o extremitate — arcul de cerc al conturului feței de masă ; la cealaltă — curba pe care o trasează grupul de anemone aplecat asupra cărții deschise ; între ele, în centrul pînzei — arcul de cerc al profilului ulcelei. La rîndul lor, arcurile de la extremități susțin în interiorul lor — prin desfacerea radială, în trepte, a cutelor formate de fața de masă și a vrejurilor buchetului de anemone — ritmuri ternare, întru totul asemănătoare celui general. Număr pur, ritmul exprimă acum nu numai sentimentul tranzitoreității timpului ci și pe cel al veșniciei lui, logodind cu eternitatea desăvîrșita frumusețe a formei geometrice.

august-septembrie 1973

---

[1] Reproducere color, la V.F., nr. 64.

## ARTA LUI PETRAȘCU
## ÎNTRE VECHI ȘI NOU

Începutul veacului nostru — lucru bine știut — coincide cu debutul unei revoluții fără precedent în trecutul artelor vizuale, care avea să pună în discuție și să modifice fundamental structurile imaginii plastice, angajînd înseși rădăcinile spirituale ale acesteia. Ceea ce, retrospectiv, pentru noi apare ca un fapt conturat istoric, pentru conștiința prospectivă a contemporanilor se înfățișa ca o năzuință indistinctă, dar nu mai puțin imperioasă, către o nouă orientare în artă. Astfel o atestă exponenții ei autorizați, ca și martorii demni de încredere prin strînsa lor participare la procesul în curs. Dintre ei, în mod deosebit de receptiv față de mișcările timpului, André Gide nota în vara anului 1901 în schița unei conferințe pe care proiecta să o țină la Expoziția artiștilor independenți : „*Pentru artistul de valoare nu se mai pune chestiunea de a se sprijini pe arta de ieri, spre a căuta să o depășească împingîndu-i mai departe hotarele, ci de a schimba însuși sensul artei și a găsi efortului ei o nouă direcție*“.

În același an, cu două-trei luni mai înainte, un tînăr pictor român, trimis de stat prin stăruința lui Nicolae Grigorescu la Academia Julian, în capitala Franței — centru nedisputat al mișcării artistice mondiale —, scria de acolo protectorului său, care îl și tutela artistic : „*Abia am văzut saloanele, care m-au lăsat indiferent... Luvrul are din ce în ce un deosebit farmec pentru mine*“. Comemoratul de astăzi, Gheorghe Petrașcu, pe atunci în cel de al douăzeci și nouălea an al vieții, se mărturisea prin aceste rînduri în afara luptei pentru „*schimbarea sensului artei și găsirea unei direcții noi efortul ei*“, luptă purtată tocmai în sînul saloanelor pariziene pe care el le ocolea, și totodată ca unul ce „*se sprijinea pe arta de ieri*“, împătimit cum era de valori muzeale, pe care, un an mai tîrziu, în drumul înapoi spre țară, ca și în abaterile intenționate de el, avea să le urmărească tot așa de avid și în alte mari colecții publice europene : la Londra, Haga, München și Viena.

Apare cu atît mai succeptibil de a intriga faptul că, în 1903 — deci, după încă un an —, unul dintre primii săi critici, pictorul Apcar Baltazar, aprecia că anumite lucrări din expoziția de la Ateneu a lui Petrașcu sînt *„ceva nou pentru publicul nostru“*, că el este un artist *„pornit spre inovațiuni“*, ba mai mult : *„un revoluționar în artă, menit să marcheze o epocă în istoria picturii românești“*.

Că — împlinind o previziune care cinstește sagacitatea criticului — Petrașcu avea să marcheze o epocă în istoria picturii românești este un fapt pe care conștiința posterității l-a ratificat pe deplin. Dar că ar putea fi socotit ca un revoluționar în artă, se vor fi aflînd mulți care să pregete a o încuviința, avînd în vedere ținuta clasică a picturii sale, subliniată deseori de critică, bunăoară de Zambaccian, care afirma despre *Autoportretul* din 1923 că este o *„piesă clasică ce va constitui odată mîndria muzeelor și gloria epocii actuale“*.

*„Revoluționar“* sau *„clasic“*, candidat la gloria muzeelor ? Iată o întrebare care se pune în chip firesc, îndreptățind interesul încercării noastre de a lămuri cît de cît poziția artei petrasciene în alternativa dintre vechi și nou.

Un fapt, în aparență divers, relatat de Zambaccian, permite o primă incursiune în problemă. Cerîndu-i-se de un amator să-și dea părerea asupra unei pînze, un cap de femie legat într-un tulpan alb, semnat Grigorescu, Zambaccian, deși *„motivul, armonia, stilul erau grigoresciene“*, a avut o îndoială iscată de *„vigoarea tușei“* și de *„unele accente mai robuste“*. Trimițînd pe amator la Petrașcu, profund cunoscător al artei maestrului, acesta *„și-a recunoscut imediat pînza din tinerețe, ștergînd semnătura apocrifă a lui Grigorescu pe care un anticar fără scrupule o aplicase“*.

Semnificativă în relatarea lui Zambaccian ne apare această deslușire a unui chip nou sub simulacrul unuia vechi, suprapus lui pînă la confuzie. În pînza care iscase îndoiala colecționarului era *încă* Grigorescu, dar — lucru important : era *deja* Petrașcu. Era, *încă*, și într-o mare măsură, Grigorescu ; era *deja*, și doar ca un glas firav, Petrașcu. Dar era el, cu însușiri de netăgăduit, care, de

la început pînă la sfîrșit, aveau să-i marcheze stilul. Asemenea firului de iarbă care încolțește primăvara din mormanul ocrotitor al frunzelor toamnei, noul acestor însușiri își făcea drum cu neștiută de sine cutezanță de sub incognito vechiului în care, de bunăvoie, din adînca venerație a tînărului pentru arta maestrului, se înveșmîntase. Şi nici nu putea să nu răzbească un astfel de nou, care era nu al modei, ci al germenului viu, care își revendică fără ostentație dreptul la viață.

Jucînd rolul unui developator, pictura lui Grigorescu îl revela. I-l revela, poate, chiar ucenicului, care nu era conștient de un altul și nu urmărea conștient un altul decît noul dăruit cu atîta dărnicie artei noastre de însuși maestrul: exaltarea colțului de țară românesc prin virtuțile picturii după natură. Din recentele destăinuiri scrise ale fiului marelui artist comemorat, știm că aceste virtuți se recomandau tînărului învățăcel nu doar prin prestigiul exemplului viu oferit de pînzele lui Grigorescu, ci și prin autoritatea sfatului competent cu care acesta sprijinea părintește eforturile protejatului său_de a se emanicipa de sub tutela apăsătoare a academismului.

De pe pozițiile inovatoare ale picturii lui Grigorescu, slujindu-le cu devoțiune, se profila, nesilit, mai-noul artei ucenicului. Nu cunoșteam, în afara sumarei caracterizări făcute de Zambaccian, ce va fi fost acel cap de femeie legat într-un tulpan alb, pictat de tînărul Petrașcu și purtînd semnătura apocrifă a lui Grigorescu. Cunoaștem însă ce este o altă pînză de tinerețe a sa, deosebit de instructivă pentru lămurirea chestiunii ce ne preocupă, și care tocmai de aceea ne va reține în mod deosebit — am spune: exclusiv — interesul. În lipsa unei semnături false, *Țărăncuță* din colecția Elena Dona, pictată în 1907, poartă în așa măsură pecetea stilului grigorescian, încît nu e de mirare că unul dintre cercetătorii atenți ai artei lui Petrașcu, criticul Aurel Vladimir Diaconu, fără a bănui prezența unui nod dialectic în structura acestei pînze, se mulțumește să o citeze ca exemplificare a afirmației că Petrașcu *„a rătăcit cîtva timp pe urmele lui Grigorescu“*. Am cercetat

pe larg acest tabloul într-un alt articol[1] și nu ne vom repeta decît în măsura în care problema pe care o înfățișăm aici — alta decît aceea care făcea obiectul articolului amintit — ne va obliga la aceasta. Analiza de acolo permite concluzia că, sub aparența infeudării la creația grigoresciană, tabloul în discuție marchează într-un anumit sens criza influenței acesteia asupra picturii lui Petrașcu și pune cu autoritate început modalităților care vor caracteriza de acum încolo stilul petrascian. De data aceasta nu doar însușiri congenitale distinctive, de felul celor semnalate de Zambaccian în cazul falsului Grigorescu, răzbat de sub straturile înrîuririi exercitate de maestru, ci și o atitudine artistică deosebită, rod al opțiunii conștiente, orientată cu fermitate spre *„găsirea unei noi direcții efortului artei“*, așa cum postula Gide. Acolo, prin *„vigoarea tușei“* și *„accentele mai robuste“*, Petrașcu își marca individualitatea în raport cu pictura maestrului său electiv ; aici, prin vădirea unei voințe de artă proprii, el își afirmă personalitatea, dar tot pe un fond de influență grigoresciană. Astfel, faptul că datorită predominării acesteia pînă și unui critic perspicace i-au putut scăpa semnele noului prezente în această pînză este el însuși simptomatic pentru felul neobișnuit în care pictura lui Petrașcu introduce noul și îl face eficient : cu atît mai eficient, cu cît este mai acoperit sub masca vechiului, spre deosebire de modul ostentativ, chiar zgomotos, al afirmării lui în arta secolului nostru. Acest fel, propriu creației lui Petrașcu, constituie însăși cheia înțelegerii ei sub raportul confruntării dintre vechi și nou.

Tabloul din colecția Dona, cu o țărăncuță care coase, oferă din plin spectacolul unei asemenea confruntări. E ca o despărțire a pămîntului de ape. Și nu doar în înțelesul curent al expresiei, ci și într-unul mai special, ținînd de resortul artelor plastice : un element prin excelență solid este despărțit de unul prin excelență fluid. Fluiditatea este aici o atmosferă redată cu acea lărgime de tușă și cu acea transparență luminoasă care,

---

[1] *Formă, spațiu, timp în pictura lui Petrașcu*, p. 20.

de la prima ochire, cheamă fără voie pe buzele privitorului un nume familiar : Grigorescu. În opoziție cu ea, asemenea hărții unui continent înconjurat de ape, se desprinde cu limpezime de contur forma personajului reprezentat. Petrașcu este în întregime el însuși în această voință încordată de delimitare a formei, de afirmare a identității ei materiale clare. Cuvîntul „continent" spune totul. Forma, în pictura lui Petrașcu — acel „*continent*", potrivit etimologiei latine, ține laolaltă, strînge totul într-un tot, le încheagă, le conferă acel „*cheag pictural*", despre care atît de sugestiv se rostește Șirato. Ea are aici o soliditate ce provine mai degrabă din precizia — subliniată prin contrastul de valori tonale — a raporturilor geometrice care o articulează, decît din concentrarea materiei picturale, proprie unei faze mai tîrzii. Prin rigoarea lor, aceste raporturi amintesc încăpățînarea lui Cézanne din etapa constructivă a picturii sale de a figura totul prin cilindru, con și sferă. Faptul că o lucrare timpurie a lui Petrașcu, aparținînd prin reperele ei imediate unei zone culturale fără contact cu revoluția declanșată în plastica europeană de tenacitatea ursuzului meșter de la Aix-en-Provence, evocă aspectele cele mai radical inedite ale artei acestuia, este îndeajuns de elocvent spre a da măsura noului implicat în vocația artistică a lui Petrașcu.

Subliniez cuvîntul „*vocație*", fiindcă voința sa de a-și ordona universul creației în funcție de un ideal geometric nu are nimic conjunctural și mimetic, ci — gaj al autenticității — străbate întreaga sa operă ca o legitate proprie ei, adîncindu-și rădăcinile în spațiul stilistic, familiar, al picturii noastre vechi de fresce și icoane, cu totul altul decît cel care îl autoriza pe Cézanne să tindă a-l reface pe Poussin după natură. Că năzuința spre forma geometrică reprezintă o constantă a artei lui Petrașcu, ne putem da seama chiar și din faptul că în una din ultimele sale lucrări (poate, chiar ultima), *Natură moartă cu carte și anemone*, apare ca un ecou schema arcului de cerc de trei ori repetat, schemă care, în tabloul din colecția Dona, pictat cu trei decenii și jumătate mai devreme, constituie principala osatură a

figuralului [1]. Iar că spațiul stilistic, din care își trage seva voința formativă aflată la baza acestui tablou, este nu cel al clasicismului francez, ca în cazul lui Cézanne, ci acela al artei noastre vechi, a cărei ambianță va fi modelat, desigur, îndelung spiritul lui Petrașcu, ni se relevă din ascetismul formal rebel oricărei discursivități, concentrat în sine, care caracterizează latura constructivă a tabloului. Siluetarea figurii, prin contrastul de tonuri, pe ecranul luminos pe care îl formează zidul ca fundal, dă pînzei un aspect prin excelență planimetric, ce exclude compoziția de forme desfășurate logic în cuprinsul unui spațiu concav, de tip renascentist, nu însă și relieful ușor, de maximă concizie, propriu reprezentării spațiale bizantine. Pînă și unele particularități morfologice legate de crearea unui asemenea relief sînt prezente aici: accentuarea prin contururi întărite a curburii formelor profilate în plan, conjugată cu sublinierea sfericității acestora prin tușe vii de lumină, filiforme, paralele conturilor. Hieratismul bizantin al icoanelor, ca rădăcină a uneia din caracteristicile interpretării stilistice petrasciene — încremenirea mișcării într-unul din aspectele ei fugitive — a mai fost remarcat în critica noastră de artă de Aurel Vladimir Diaconu, care însă i-a ignorat prezența tocmai acolo unde, prin el, ca un catalizator al voinței constructive proprii, Petrașcu își afirma într-un chip mai hotărît noul personalității sale artistice.

Impresionantă este întîlnirea în același tablou a două mari tradiții ale artei noastre naționale: tradiția picturii grigoresciene și aceea a icoanelor. Felul în care se îmbină ele în sinteza petrasciană este cu totul caracteristic. În timp ce moștenirea grigoresciană, preluată prin contagiune din mediul artistic al vremii, este patentă, impunîndu-se cu evidență, cea a picturii de icoane, preluată prin libera determinare a unei noi voințe artistice, este latentă, apărînd doar în filigran și, ca atare, dezvăluindu-se doar privitorului activ. Deosebit este și rolul lor în sinteză. Căci, dintre cele două tendințe, al căror antagonism asigură picturii lui Petrașcu indisolu-

[1] V. studiul menționat în nota anterioară.

bila unitate de formă și substanță [1], tradiția picturii de icoane servește aspirația de afirmare a autonomiei formei, în timpul ce influența picturii grigoresciene servește năzuința opusă, de subordonare a formei conexiunii spațial-temporale.

În desfășurarea ulterioară a antagonismului, cele două direcții nu vor mai fi reprezentate în mod explicit prin statica formei, proprie icoanelor, și prin dinamica spațială, specifică picturii grigoresciene. Dar, indiferent de modalitate, felul îmbinării acestor tendințe va rămîne același, noul năzuinței constructive apărînd doar în filigran, ca o schemă geometrică subiacentă. Mă refer, în special, fără a mai reveni, la peisajul *Toledo*, pe care l-am analizat pe larg cu altă ocazie [2]. În această notă distinctivă a conjugării celor două tendințe antagoniste se poate descifra o altă deosebire față de cea de a treia fază a picturii lui Cézanne — faza propriu-zis constructivă —, care, ca și felurite stiluri constructiviste ce descind din ea, afirmă în mod fățiș geometria.

Petrașcu nu va abdica niciodată de la particularitatea formei organice în favoarea generalității celei geometrice, ci le va inter-relaționa, potrivit raportului : învăluit-dezvăluit. Cînd, în fața parterului de cîrciumărese — florile preferate — din grădina atelierului de la Tîrgoviște, el exclama : „*Ce bine desenate !*“, i se dezvăluia perfecțiunea ascunsă a formei geometrice dincolo de seducțiile — și prin intermediul seducțiilor — celei organice, mereu altele în funcție de incidențele conexiunii spațial-temporale. Această perfecțiune ni se relevă, ca principiu permanent de referință, și nouă celor care privim tabloul *Cîrciumărese* din colecția Zambaccian. Însuși procedeul pictural este adaptat reliefării structurilor solide, pe care fluxul cromatic, alimentat din adîncul greu al materiei, le lasă să se străvadă. Folosirea concomitentă a pensulei, mînuită liber spre a reda în toate peripețiile lui acest flux, și a cuțitului de paletă, care îngheață pe muchii de cristal translucid metamorfoza culorilor, constituie instrumentul tehnic prin exce-

---

[1] v. același studiu.

[2] *Idem.*

lență propriu traducerii dualismului implicat în viziunea marelui pictor, căruia geometricul îi apărea ca un principiu de structurare a organicului în sinteze mereu noi. Constituie — repet — un instrument tehnic în serviciul unei viziuni. Subliniez aceasta, fiindcă, în receptarea critică a prețiozităților de pastă rezultate din folosirea lui, există pericolul denaturării acestui instrument prin transformarea din mijloc în scop, ca și cum marele pictor ar fi fost un simplu meșteșugar care urmărea prin rețete sigure efecte sigure, iar nu artistul demn, stăpîn pe o viziune proprie, în exprimarea adecvată a căreia rafinamentele pastei i se ofereau de la sine, pe deasupra, ca un epifenomen condiționat de însăși această viziune.

Închei expunerea mea cu cîteva scurte citate. Un prim citat din Șirato: *„Străbătînd concretul, Petrașcu realizează abstractul"*. Un al doilea citat, din același: *„Un tablou de d-l Petrașcu, dacă ni l-am putea închipui fără subiect, nu și-ar pierde interesul și valoarea pur picturală"*. Iată noul din arta lui Petrașcu, așa cu era deslușit de un mare critic, cu cincizeci de ani în urmă.

Un citat din Cézanne: *„Vreau să fac după natură o artă tot atît de solidă ca și aceea a muzeelor"*. Și unul din Renoir — răspuns la întrebarea lui Meier Graefe despre cum poate fi învățată arta: *„Au musée, parbleu!"* Iată, în profesiunea de credință a doi mari revoluționari ai artei, vechiul pe care îl cultiva Petrașcu, cultivîndu-și prin el arta.

În sfîrșit, un citat din Jean Grenier: *„Ceea ce numim realitate este produsul unei abstracțiuni sau reflexul vieții noastre interioare... Epocile în care fidelitatea față de real este mai mult manifestată sînt, de asemenea, cele în care abstracțiunea este cel mai bine ascunsă sub masca acestei fidelități"*. Iată disimularea noului sub vechi în arta marelui pictor comemorat, în opoziție cu afișarea lui ostentativă de către artiștii secolului nostru, despre care tot Jean Grenier scrie: *„Ca să spunem adevărul n-a existat niciodată artă fără principii și reguli; dar începînd cu această epocă* (cu impresioniștii, *n.n.*)*... artistul n-a mai căutat să «ascundă» aceste principii și reguli. A dat pe față toate pregătirile*

*lui; departe de a ne cruța de priveliștea laboratorului său și a eșafodajelor sale, le expune doar pe ele; este o sfidare îndelungată, răspunde neînțelegerii* (marelui public, *n.n.*) *și nu poate decît să o accentueze"*.

25 ianuarie 1973

## THEODOR PALLADY— VIAȚA ȘI STILUL CA ASCEZĂ

În bibliografia palladiană, noțiunea de asceză revine adeseori asociată numelui pictorului. Lucrul nu trebuie să ne mire. Nenumăratele sensuri ale cuvîntului, cristalizate de-a lungul istoriei în jurul semnificației inițiale de *„travaliu artistic sau artizanal"*, pe care o întîlnim la Homer [1], sînt deopotrivă apte a fi puse în legătură în vreun fel oarecare cu viața și cu stilul artei lui Pallady. Cel inițial, în primul rînd, căci e aproape de neînchipuit cît travaliu artistic implică elaborarea stilului palladian.

Dar și înțelesul de *„exercițiu și antrenament"*, pe care cuvîntul îl capătă la Platon, cu cele două implicații ale lui: *„repetiția"* și *„metoda"*, ca și sensul spiritual și moral de *„ucenicie a cunoașterii intelectuale și a voinței"*, ce i-a fost inclus în perspectiva socratică a identității dintre înțelepciune și virtute, apar în mod atît de evident adecvate subiectului, încît dispensează de orice dezvoltări.

Desigur, accepția morală specială de *„înfrînare și abstinență"*, pe care filozofia stoică a imprimat-o termenului *„asceză"*, ca o cerință indispensabilă pentru stăpînirea gîndurilor și înclinațiilor, și pentru eliberarea de dorințe, apare la prima vedere puțin potrivită în cazul lui Pallady dacă ne referim și numai la relativa frecvență în jurnalul septuagenarului a cuvîntului cu transparentă semnificație: *„nebunii"*. Dar trebuie să-i

---

[1] Pentru această semnificație, ca și pentru cele următoare, conf. F. Wulf, *Ascèse*, în *Encyclopédie de la Foi*, Ed. Du Cerf, Paris, 1965, Tome I, p. 128—137.

facem credit lui Pallady cînd, în cuprinsul aceluiași jurnal, ne asigură că niciodată amorurile sale nu au jucat vreun rol în arta sa... dimpotrivă [1]. Acest *dimpotrivă* este ilustrat în alt loc al jurnalului prin rîndurile de stăpînită tandrețe ce evocă un sfîrșit de idilă la Hoișești : *„Plecam în Franța, în ciuda dorinței ei de a mă reține. Nu ne-am revăzut decît după cîțiva ani. Ea măritată iar eu tot îndrăgostit de arta mea, pentru care o sacrificasem — ca atîtea alte lucruri...“* [2]. Sacrificarea dragostei față de o ființă umană din dragoste pentru artă, iată, cu adevărat, un act de asceză !

Într-un pasaj de o mare frumusețe dintr-o monografie despre Sabin Popp, inedită, Ștefan Nenițescu redă o mărturie, prețioasă nu doar prin conținut, pe care Pallady i-a făcut-o, în 1933, cu privire la un proiectat *Tablou al vieții* sale. Cu întretăieri în vorbire, insistențe și ridicări bruște ale vocii, trădînd o stare de exaltare entuziastă, Pallady dezvăluia prietenului său că toate marinele și toate nudurile sale de mai bine de cincisprezece ani erau numai studii pentru un singur tablou : *„Tabloul vieții mele, da, singurul ! da ! da ! singurul :* **Ulise și sirenele.** *Și, acționînd parcă sub impulsul unei imperioase nevoi de exorcizare, el trasa, pe o jumătate de pagină la îndemînă schema triunghiulară a compoziției, iar pe alta schița tabloul : Ulise legat de catarg și în valuri, sirenele“* [3].

Cît de emoționant e să ne dăm seama că *Tabloul vieții* lui Pallady — cel în care atitudinea lui față de viață trebuie să-și capete o expresie mitică — e un tablou al ascezei. Pallady, omul, se lăsase, nu o singură dată, înlănțuit de ispitele unui braț. Cităm din „Jurnal“: *„Un coridor întunecat, apoi niște etaje pe care le urcai călăuzit de unul din brațele ei, a cărui voluptate nudă juca rolul unui magnet“* [4]. Pallady, pelerin pe culmile

---

[1] Theodor Pallady, *Jurnal*, Ed Meridiane, 1966, p. 115.

[2] Theodor Pallady *op. cit.*, p. 91.

[3] Ștefan I. Nenițescu, *Portretul lui Sabin Popp*, în dactilogramă. O narare pe scurt a scenei, în articolul *Theodor Pallady*, de același, în „Arta“, nr. 2, 1971, p. 15.

[4] Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 50.

absolutului — cum a fost numit [1] —, spre a rezista unor asemănătoare seducții, se lăsa încătușat de catargul unui Ideal suprem care îi magnetiza întreaga existență, dîndu-i sens și valoare.

Spre a-și explica lipsa de senzualitate a artei meșterului, Zambaccian presupune că în ea *„răsună ecoul unor strămoși care se purificau în rugă și asceză“*[2]. Deducția nu pare gratuită, căci istoria reține figura unui străbun al lui Pallady, împăratul bizantin Ioan VI Cantacuzino [3], care, învins în luptele interne ale imperiului, a schimbat hlamida de basileus cu o rasă de călugăr [4], poate nu prea deosebită de vestonul din șaiac mînăstiresc de la Agapia al lui Pallady, pe care — ne-o spune tot Zambaccian — *„îl purta de peste un sfert de veac, uzat și cîrpit cu ață mai groasă, cu petice mai vizibile, de care se mîndrea ca de niște răni“* [5].

Pallady, veșnic contestatar al acelui *„bătrîn Dumnezeu“*, făurit *„pe de-a întregul după chipul și asemănarea noastră“*, cum se exprimă chiar în fraza de încheiere a „Junalului“[6], avea să vădească în asceza sa, închinată altui absolut decît celui în care crezuseră strămoșii săi, un comportament întru totul asemănător cu al lor, mulțumindu-se să-l mimeze cînd temeiurile obiective lipseau, ca în cazul sărăciei afișate vestimentar. Frugal, ca și ei, în alimentație, din care exclusese cu desăvîrșire carnea ; însingurat, ca și ei, deși singurăta-

---

[1] Ionel Jianu, *Pallady*, Ed. Căminul artei, 1944, p. 39.

[2] K. H. Zambaccian, *Th. Pallady*, Casa Școalelor, 1944, p. 16.

[3] Conform arborelui genealogic al familiei Cantacuzino, în O. Leca, *Genealogiile a o sută de familii boierești din Țara Românească și Moldova*, București, 1911, în care Pallady nu e menționat, ci doar mama sa, Maria Pallady, născută Contacuzino, coborîtoare în a cincisprezecea spiță din Ioan VI Cantacuzino.

[4] Amănunte în : Charles Diehl, *Figuri bizantine*, București, 1969, vol. 2, p. 262—282, tr. de Ileana Zane. *Manuel d'art byzantin*, al aceluiași, Ed. Auguste Picard, Paris, 1926, Tome II, p. 877—878, reproduce două miniaturi cu chipul lui Ioan Cantacuzino din manuscrisul Gr. 1242 (Bibl. Naționale), una înfățișîndu-l în portret dublu — împărat și călugăr. Asemănarea de expresie cu unele autoportrete ale lui Pallady e izbitoare.

[5] K. H. Zambaccian, *Însemnările unui amator de artă*, București, 1957, p. 140.

[6] Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 102.

tea la care se constrînsese era, chiar după spusele lui, *„greu de obținut, dar mai greu de suportat“*[1]; răbdător, ca și ei, ori de cîte ori era vorba de munca sa, în flagrantă contradicție cu accesele de impaciență din viața de toate zilele. Cîtă perseverență presupune, bunăoară, desăvîrșirea unui portret, desen, ca acela al lui *Ștefan Nenițescu*, din *„cîteva linii, cu foarte puțină nuanțare“* — cum spune modelul —, pentru care acesta i-a pozat vreo patruzeci de zile, cel puțin trei ore pe zi[2]! Undeva, în jurnalul septuagenarului, afăm aceste rînduri: *„Model. Desenat și terminat Z. 38. Două ore jumătate de lucru fără odihnă. În picioare... istovit“*. În franțuzește: *„Debout... mais à bout“*[3].

Îmi place să citesc inversate aceste cuvine: *„à bout, mais debout!“* — *„Istovit, dar rezistînd în picioare!“* Splendidă deviză pentru un luptător oțelit în muncă și privațiuni! Pallady a fost, cu adevărat, unul: un luptător conștient că nici o jertfă nu e de prisos pentru a izbîndi, că victoria implică infinite sacrificii. Dar lupta și renunțarea sînt trăsături distinctive ale sihăstriei spirituale, înțeleasă ca doctrină a mîntuirii (soteriologie) în accepția cea mai largă a cuvîntului, accepție pe care noțiunea de asceză și-a încorporat-o încă din antichitatea greacă, odată cu Pindar, Isocrate și pitagoricienii, pentru a o trece prin Filon din Alexandria primilor doctori ai creștinismului, și care, printr-o mutație proprie timpurilor moderne, revine cu Baudelaire și Mallarmé pe planul artei — această *„Monedă a absolutului“*, substituită credinței, cum o consideră Malraux. *„Să-ți găsește un refugiu în Artă!“* — scrie Pallady[4]. *„Să-ți găsești salvarea în Absolutul ei!“* — tălmăcim noi. Nu e de mirare că, intuind această dimensiune spirituală a ascezei palladinene, Gheorghe Anghel a exprimat-o statuar prin metafora vestimentară a rasei monahale și a sandalelor de pelerin.

Dar să ne referim încă o dată la Pallady: *„Arta este o lungă suferință... Întindem brațele către o Țintă*

---

[1] K. H. Zambaccian, *Însemnările unui amator de artă*, p. 144.
[2] Ștefan Nenițescu, *art. cit.*, p. 13
[3] Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 16.
[4] *idem*, p. 13.

*supremă... Ea se trage îndărăt în timp ce noi ne străduim să o atingem... Și oricît ar fi o viață de reușită, ea încă se mai dovedește un faliment dacă ne referim la Țelul ce ni-l propusesem*“[1].

Acest citat încheie în mod firesc prima parte a subiectului *„viața ca asceză“*, recapitulînd-o în propoziția : „*Arta este o lungă suferință*“ și ne introduce în cea de a doua parte, *„stilul ca asceză“*, dînd cuvîntului „suferință“ o aplicație nouă. Căci dacă viața ca asceză însemna renunțarea dureroasă la bucuriile simplei existențe, stilul ca asceză înseamnă privarea, și mai acut resimțită în conștiință, de bunul existenței în Absolut, către care năzuiește desăvîrșirea stilului, fiecare treaptă spre perfecțiune dovedindu-se, așa cum sugerează citatul, echivalentă cu nerealizarea în Absolut.

Cît de viu va fi fost pentru Pallady sentimentul acestei nedesăvîrșiri, ne putem da seama și din permanenta revizuire a propriei creații în spiritul unei autocritici necruțătoare : *„Această nevoie de analiză continuă* — nota el în «Jurnal» —, *fie în ceea ce privește arta mea, fie în ceea ce privește conștiința mea... Anihilare totală*“[2]. Distanțarea față de opera personală e la Pallady una din trăsăturile stilului ca asceză, așa cum aceea față de propria viață e un aspect al vieții ca asceză.

Dar pentru caracterizarea intrinsecă a stilului palladin trebuie să avem în vedere o altă distanțare care constituie adevărata notă distinctivă a stilului ca asceză în creația lui Pallady : reținerea față de realitate. Ea apare ca o constantă nedezmințită a artei sale.

Spre a aproxima diferența ei specifică la Pallady, în raport cu atitudini relativ asemănătoare — frecvente în plastica modernă — îmi permit o scurtă incursiune în problema relației dintre spirit și natură în artă, propunînd, în funcție de felurile acestei legături, o schemă de clasificare a tipurilor de artă posibile, pe care o voi folosi ca simplă ipoteză de lucru din dorința de a aduce oarecare lumină. Trei sînt, potrivit schemei pe care o sugerăm, atitudinile firești ale artistului față de relația

---

[1] Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 113.

[2] *idem*, p. 61.

spirit-natură, și, în mod corespunzător, trei sînt și tipurile de artă pe care le am în vedere, cu variante înlăuntrul fiecăruia : *arta figurativă* acceptă imaginea naturii, fie ca reprezentînd un întreg — ordinea cosmică, paralelă și întru totul asemănătoare ordinii spiritului (exemplu : pictura renascentistă) —, fie ca simplu fragment, ca frîntură întîmplătoare din zona naturii, fără referire la vreo disciplină de orice fel — a naturii sau a spiritului (exemplu : pictura naturalistă) ; *arta nonfigurativă* respinge imaginea naturii, în care vede reflectîndu-se dezordinea acesteia, și îi substituie imaginea spiritului, fie ca făuritor de rînduială (exemplu : constructivismul, cu variantele lui), fie, dimpotrivă, ca abandonîndu-se în mod consecvent neorînduielii și nonsensului (exemplu : pictura informală) ; în sfîrșit, *arta transfigurativă* refuză, din aceleași motive ca și cea nonfigurativă, imaginea naturii, în măsura în care e vorba de un simplu dat al naturii, dar o acceptă în cazul în care ea se dovedește aptă a fi transfigurată de spirit. Înăuntrul acestui tip de artă, în funcție de amplitudinea distanțării spiritului de natură, e loc pentru tot atîtea variante cîți sînt și artiștii care o reprezintă. Iată reperat, în acest ultim tip de artă, locul în care poate fi surprins specificul stilului palladian. Să urmărim dar la Pallady jocul oscilațiilor dintre samavolnicia spiritului și atașamentul față de natură.

Exemple de atitudine independentă a spiritului, extrase din „Jurnal" : *„Exactitate și adevăr. Nu i se aduce oare lui Ingres* (**Odaliscei** *lui Ingres) învinuirea că are două vertebre în plus ?... Lui El Greco că proporțiile figurilor sale sînt greșite ? Dar tocmai aceste două vertebre sporesc farmecul nudului* **Odaliscei.** *Toate aceste proporții sau disporporții la El Greco exprimă exact ceea ce voia el să facă să exprime figurile sale extatice... Dimpotrivă, cunoștințele anatomice și aplicarea lor fac ca anumite figuri să-și piardă interesul... să devină doar niște planșe anatomice"*[1]. Sau, pe aceeași linie de gîndire : *„Modelul găsește că nu seamănă (în sensul fotografic al cuvîntului)... «Picioare prea groase, laba pi-*

[1] Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 52—53.

*ciorului prea mare ; sînt doar înaltă şi subţire.» Biata femeie.. O! asta nu mă va împiedica s-o fac în conformitate cu nevoile compoziţiei (ale picturii). «Iar dacă picioarele îţi sînt prea mici, schimbă-le.» Le voi schimba. Victor Hugo în* H e r n a n i"[1].

Astfel, de silnicii impuse naturii, pe care Pallady le denumeşte : „*transpuneri*", „*decantări*" sau „*depăşiri*" ale realităţii, sînt acte de asceză, prin care, tinzînd dincolo de aspectele întîmplătoare, spiritul aproximează esenţa vieţii. „*Această nevoie de a privi, de a vedea dincolo de aparenţa lucrurilor*", îşi notează Pallady [2]. Sau : „*Privirea mea nu e atentă la ce priveşte, ci trece dincolo*" [3]. Sau : „*Să despoi obiectul de tot ce aparţine clipei*" [4] şi, în aceeaşi ordine de idei : „*Să depăşeşti obiectul... care nu trebuie să fie decît un punct de plecare pentru a exprima ceea ce vedem noi în el*"[5]. Punct de plecare şi, totodată, „*mod de control pentru a ajunge la stil*", cum subliniază în altă parte în legătură cu exactitatea desenului formei [6].

Depăşirea asemănării, a anatomiei, a obiectului înşuşi, pe scurt, de realizarea realului [7], îşi află justificarea — am văzut — în „*nevoile compoziţiei*", ceea ce implică ideea unei ordini a tabloului, autonomă faţă de motivul din natură. „*Nudurile femeilor, ce le vezi expuse aici* — declara Pallady, în 1919, în cadrul unui interviu [8] — *nu sînt de natură a aţîţa nervii cuiva, au însă calitatea... de a fi o reuniune interesantă de linii, curbe, şi valori...*" Adică : o compoziţie. Compoziţia eliberează pictura de aservirea faţă de fragmentul din natură,

---

1 Th. Pallady, *op. cit.*, p. 22—23

2 *Idem*, p. 61

3 *Idem*, p. 47

4 *Idem*, p. 123

6 *Idem*, p. 53

7 Expresia aparţine lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, tr. de Dieter Fuhrmann p. 52, lucrare căreia, îi sînt îndatorate rîndurile din articolul de faţă privind relaţia spirit-natură în poetica lui Baudelaire.

8 E. L. Manu, *Crezul artistic al pictorului Pallady*, în „Rampa", 28 iunie 1919.

dîndu-i, prin fericita îmbinare a elementelor, și coeziunea și unitatea unui întreg, și înălțînd-o astfel la rangul de reprezentantă a unei ordini cosmice. De aceea, ea este „*o lume*", cum se exprimă Pallady în corespondența sa cu Matisse [1].

Pictura este o lume paralelă celei reale și autonomă față de ea, dar — și aici se plasează paradoxul relației dialectice dintre ele — păstrează legătura placentară cu ea, fie și numai prin faptul că existenței i se recunoaște, cum am văzut, rolul de punct de plecare și cel de mod de control al universului picturii. Cîndva, Pallady îi va concede un rol și mai important: acela de a figura în imaginile picturii cu identitatea ei reală. În interviul menționat, el sublinia nu numai „*reuniunea interesantă de linii, curbe și valori*", ci și „*raportul intim și tainic dintre obiecte*", „*enigmatica corelație dintre obiecte*" — referiri subînțelese la ontologia corespondențelor baudelairiene. „*Fără lămîia de acolo* — exemplifica el ziaristului — *nudul ar fi, după părerea mea, inimaginabil*". Această bivalență funcțională a imaginilor picturii, apte deopotrivă să constituie o lume independentă, creată de spirit, și să figureze pe cea reală, a naturii, mi se parte definitorie pentru atitudinea lui Pallady față de relația spirit-natură, deci pentru circumscrierea diferenței specifice a stilului său.

Și cum ar fi putut fi altfel, cum s-ar fi izolat Pallady în radicalismul afirmării unilaterale a autonomiei artei, ca manifestare a spiritului investit cu atribute supreme, cînd, prin vocație, el avea o remarcabilă deschidere față de natură, iar prin formație o aleasă instruire dobîndită la școala naturii ?

Jurnalul său abundă în pagini doveditoare ale caldului său atașament față de natură, de felul exclamației : „*Numai natura mă odihnește !*"[2]. Iar într-un interviu din 1935 el se pronunță fățiș : „*Consider ceea ce natura a creat în jurul nostru ca demn a servi... drept subiect în artă. Fiecare lucru, oricît ar fi de mic și de neînsemnat, își are frumusețea lui plastică, în care ochiul*

---

[1] Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 82.
[2] *Idem*, p. 56.

*artistului are totdeauna de citit ceva*"[1]. Și încă un aspect : E notoriu cultul pe care Pallady l-a închinat lui Baudelaire. Nu doar versurile acestuia, cu atîtea valențe deschise spre sensibilitatea lui Pallady, dar și pozițiile lui teoretice în materie de artă, ce au luminat drumul poeziei și artei moderne, au avut o influență hotărîtoare asupra sa — cu deosebire, bineînțeles, cele privind autonomia artei în legătură cu supremația recunoscută spiritului. Nu mai puțin în afară de orice îndoială e faptul că Pallady nu ar fi subscris la ideea extremă din „Rêve parisien", poezie în care, Baudelaire, împingînd la limită aspirația sa spre geometrie, asimilează spiritul formațiilor cristaline ale anorganicului și elimină în mod consecvent din universul său vegetalul împotrivit ordinii :

> *„J'avais banni de ces spectacles*
> *Le végétal irrégulier."*

Și-ar fi putut însuși oare, această atitudine Pallady, prietenul din totdeauna al arborilor și al florilor, cel ce preaslăvea vegetația nu doar în peisaje, ci și în interioare, unde o lăsa să se furișeze spre a face ecou viețuirii vegetative a figurilor sale, nude ca și natura ?

Dar Pallady nu avea doar vocația naturii, el era și instruit la școala naturii. Iar dascălii lui sînt nici mai mult nici mai puțin decît Da Vinci, căruia îi va păstra permanent un cult, și Cézanne, despre care va afirma că a fost Alfa și Omega picturii sale[2]. *„Leonardo da Vinci* — nota Pallady — *atingea prin finit infinitul"* [3], sau, în traducerea noastră : atingea prin studiul naturii infinitul spiritului. Dar ce năzuia altceva Cézanne cînd își propunea *„să refacă pe Poussin după natură"*, adică să confrunte spiritul cu natura ? Cu toate acestea — și unul și altul se păstrau sfielnici în fața ei : *„Cine știe să copieze, știe să refacă"*, spunea Leonardo, iar Cézanne, laconic : *„Je veux faire l'image"*. Pallady și-ar fi putut asuma această deviză.

---

[1] Silvia Gruia, ***Cu pictorul Pallady despre expoziția sa de la Ateneu și despre pictura franceză modernă***, în „Rampa", 14 aprilie 1935.

[2] K. H. Zambaccian, ***Însemnările unui amator de artă***, p. 142.

[3] Theodor Pallady, ***op. cit.***, p. 27.

Era cel mai îndreptățit să o facă: el, căruia naturile moarte, *„compuse"* în nopți de insomnie [1], îi *„pozau"* apoi cîte trei săptămîni [2]; a cărui existență de toate zilele era ritmată și disciplinată de ședințele de model; căruia, pentru un Crist răstignit, modelul îi pozase legat de o cruce făcută anume pentru *„confruntarea științifică a realității"*[3], care, pînă și proiectatul tablou simbolic al vieții sale înțelegea să îl întemeieze pe studiile preliminare făcute după natură de-a lungul a peste cincisprezece ani.

Prietenul său Matisse, în „Notes d'un peintre"[4], predica libertatea opțiunii de a picta după natură sau din imaginație. Pallady și-a refuzat această opțiune, luînd asupra-și riguroasa asceză a picturii după natură. Nu mai puțin însă și asceza proprie întregii arte moderne, de distanțare permanentă de natură în virtutea constrîngerilor spiritului, dictate de impulsul de a da *„un sens plus pur aux mots de la tribu"*.

Cred că putem deosebi două niveluri ale ascezei stilului lui Pallady: unul, dominat de exemplul celor doi mari dascăli ai săi din Apus, pomeniți, celălalt, de exemplul artei bizantine, ale cărei scheme le avea în sînge, moștenite. În primul caz, constrîngerea exercitată de spirit asupra naturii se desfășoară pe planul individualizării și tinde la realizarea integrității de caracter prin depășirea simplei asemănări; în cel de al doilea, ea se înscrie în domeniul tipizării și năzuiește la dobîndirea integrității spirituale prin depășirea a însuși planului individualizării. Pallady intuiește și el într-o notă din „Jurnal" aceste niveluri, dar cu alte aplicații — nu Apusul și Bizanțul, ci Grecia și Egiptul: *„Egiptenii tind către etern... Grecii, către particular."*[5]

O caracteristică morfologică proprie celor mai pure dintre desenele sale — portrete sau figuri — ne per-

---

[1] Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 65.
[2] *Idem*, p. 118.
[3] Ștefan Nenițescu, *art. cit.*, p. 18.
[4] Henri Matisse, *Notes d'un peintre*, în „Grande Revue", 25 decembrie 1908, reproduse în anexa monografiei: Gaston Diehl, *Henri Matisse*, Ed. Pierre Tisné, Paris, 1954, p. 125.
[5] Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 42.

mite să desluşim la îmbinarea dintre cele două trepte trăsăturile lor distinctive. Sînt desene după model, în care densitatea observației, redată în inflexiuni ale liniei cu funcția de a fixa exact caracterul, este pusă în cumpănă de inflexibilitatea unui contur îngroșat, în care se vrea exprimat tipicul. Ambiguitatea se pronunță și în domeniul construirii spațiului. În timp ce pulsația ductului, inerentă înregistrării particularităților, dă liniei fluctuații de intensitate valorică, cu bogate posibilități de sugerare a spațiului tridimensional, conturul îngroșat fixează în mod energic suprafața, subliniindu-i virtuțile de desfășurare bidimensională.

Bizanțul își face auzit glasul, căci conturul îngroșat este cel care, în mozaicuri și fresce, încercuiește forma, iar planul — locul ideal de constituire a ei. Redusă la limită, ea lasă să transpară principiul formal care îi stă la bază. Procesul de închegare a stilului prin treptata epurare a formei, început sub influențe apusene, atinge prin efectul constrîngerilor severe ale Bizanțului un maximum de asceză formală. De aici, înfățișarea descărnată a figurii umane, în concordanță cu ataraxia atitudinii psihice.

O mai mare derealizare a realului, în limitele figurativului, e greu de conceput. Dar în avîntarea spiritului către absolut, Pallady pare să nu fi fost lipsit de tentația forțării acestor granițe. Simptomatică în această privință e frecvența, la un moment dat, a imaginii lui Budha în pînzele sale. În context cu atracția pe care, potrivit consemnărilor din „Jurnal", Neantul o exercita asupra spiritului lui Pallady și cu interesul pe care i-l trezea poezia lui Mallarmé, construită din perspectiva abolirii realului, această particularitate tematică pare să indice o atitudine a spiritului cu înclinații spre saltul în necunoscut. Și totuși Pallady nu îl face. Mai mult, „Jurnalul" conține pagini de dezavuare a *„extravaganțelor momentului în Artă"*[1] și de critică a celor *„care pretind că născocesc pictura"*[2]. În mod evi-

---

1 Theodor Pallady, *op. cit.*, p. 110.

2 *Idem*, p. 33.

dent, iconoclastia picturii nonfigurative nu se numără printre posibilitățile spiritului lui Pallady.

O altă metaforă tematică — cea din natura moartă *Lalele roșii și pistol* — confirmă, învăluită în ironie, inapetența pentru sfărîmarea chipului familiar al naturii. Confruntat cu exultarea vitală a vegetației, pistolul apare aici ca un intrus. Tentația neantului este învinsă prin afirmarea plenară a forțelor vieții.

Întreaga perioadă de creație a lui Pallady de după 1940 învederează această trăsătură dominantă. Asceza Bizanțului se dovedește a fi fost doar un somn larvar, pregătitor al ecloziunii ce avea să urmeze. Dar în desfășurarea acesteia, toate principiile ținute în retragere, ocrotite de somnul larvar, își dovedesc eficacitatea. Mai întîi, principiul formal ce servise la închegarea stilului. Geometria scheletică a corpului omenesc, acum cînd el încetează de a mai fi o simplă epură, asigură figurilor, potrivit virtuților ei formative și cu ajutorul, îndeosebi, al tușelor luminoase, un relief la care contribuie toate elementele picturii. Ca printr-o baghetă magică, viața naturii renaște în splendoarea ritmurilor și armoniilor de culoare, amintind Bizanțul dar și nota specifică a Post-Bizanțului românesc. Suferința ascezei încetează, făcînd loc bucuriei.

Am greși dacă am vedea în aceasta o simplă afirmare vitalistă. Desigur, a fost depășită opoziția dintre spirit și natură, dar a rămas dialogul care va lega de acum înainte cei doi poli într-un acord indisolubil. Un aspect între altele: exuberanța florală a naturii din oarecare scene de interior este comentată pe planul spiritului de canonul prototipului florii grafiat alături, în arabescul vreunui ornament mural, ori de reflectarea în apele vreunei oglinzi, ori de confruntarea cu imagini ale vreunor obiecte servind la împodobirea interiorului, create de om pentru om, de spiritul lui pentru necesitățile lui spirituale. Totul se leagă. Dialogul dintre spirit și natură transfigurează înfățișările acesteia, le integrează într-un cosmos, într-o ordine de armonii superioare...

**10 februarie 1972**

# Cronica

## THEODOR PALLADY

Deși trecut de șaizeci de ani, Theodor Pallady pictează cu vigoarea unui fov neîmblînzit, continuînd să-și definească personalitatea artistică într-un fel atît de suveran, încît multe din pînzele sale vechi par încercări timide alături de cîteva dintre pînzele luminoase de astăzi. Se poate pronunța cuvîntul clasicism cu privire la lucrările pictate de Pallady în ultimii patru sau cinci ani, dacă prin clasicism înțelegem „un romantism domesticit". În adevăr, pînzele din urmă ale pictorului închid mai multă seninătate reală decît atîtea dintre produsele actuale ale unui pretins clasicism. Chiar dacă litera lipsește, spiritul există. Este același spirit echilibrat și armonios pe care îl distilează, bunăoară, versurile lui Valéry. Sensibilitatea diferențiată bolnăvicios, prin care arta lui Pallady se înrudea cu substanța lirică a poeziei lui Laforgue și a celorlalți „poètes maudits", a primit în ultimul timp corectivul unei înseninări suverane. Nimic nu mai aduce aminte de expresia crepusculară a lucrărilor mai vechi. De altminteri, pictorul pare să se complacă de astă dată mai mult în ambianța luminoasă din sudul Franței — unde soarele este atît de puternic încît, după expresia lui Matisse, nu există umbră — decît în regiunea cețoasă din Ile-de-France. Astăzi se poate afirma cu certitudine că pe-

rioada cenușiurilor nuanțate a fost depășită în evoluția expresiei artistice a lui Pallady și că în locul ei a fost instaurată perioada alburilor intensiv luminoase.

Care sînt consecințele unei atari evoluții, realizată, de altminteri, într-un tempo atît de lent încît multora le-a rămas neobservată? Cred că pictura lui Pallady a cîștigat în obiectivitate picturală. Această presupunere urmează a fi verificată din mai multe puncte de vedere, pe care le voi situa în cadrul a două probleme: problema organizării suprafeței tabloului și problema reprezentării spațiului tridimensional.

În perioada cenușiurilor, pictorul nu reușea încă să degajeze destul de lămurit valoarea decorativă a tabloului de sub sugestia motivului pictat. Ceea ce avea întîietate pe atunci era viziunea particulară a fiecărui motiv. În alegerea acestuia, Pallady era condus de sentimentul pentru unicitatea și specificitatea momentului luminos și atmosferic, în legătură cu expresia cît mai aproape de adevăr a viziunii sale. Felul vibrației atmosferice și al difuzării luminoase prezenta mai mult interes pentru artist — prin consonanța subtilă pe care o deștepta în sensibilitatea sa — decît acordul pur de culoare, privit sub unghiul abstracției coloristice, așadar al expresivității pure. Deși armoniile cromatice erau dintre cele mai îndrăznețe, ele nu dobîndiseră o autonomie prea accentuată în raport cu latura reprezentativă a tabloului. Lirismul viziunii, inspirat de fiecare dată din particularitatea unui anumit subiect generator de ecouri afective, se exprima în cadențe atmosferice care sfărîmau unitatea decorativă a suprafeței, abătînd interesul spre motivul în sine, ca purtător de stări sufletești schimbătoare, ca moment psihic instabil, deci ca fragment.

Evoluția din ultimul timp a picturii lui Theodor Pallady a condus la degajarea culorii de sub înrîurirea imediată a vibrațiilor atmosferice și a incidențelor luminoase. Cenușiurile joacă astăzi un rol mult mai redus decît odinioară. În schimb, culoarea a cîștigat în intensitate. Pură, ea tinde spre un absolutism care înrîurește nespus asupra expresiei artistice. Momentul atmos-

feric nu mai are importanța din trecut. Dar suprafața tabloului este mult mai organic înțeleasă. Pallady accentuează din ce în ce mai mult sensul plan al picturii sale. El întărește ritmica suprafeței, organizînd elementele colorate în vederea unei cît mai puternice expresivități directe. S-a operat astfel o deplasare a interesului artistic. Vechea concepție a tabloului fragmentar a fost înlocuită prin concepția tabloului-obiect. Cele mai multe din pînzele recente ale lui Pallady au o frumusețe în sine, atît desigur desprinsă de latura reprezentativă a tabloului, încît poate fi gustată chiar dacă facem abstracție de motivul înfățișat de pictor. Prin organizarea suprafeței tabloului și prin degajarea ei de sub sugestia motivului pictat, Pallady a făcut primul pas spre obiectivitatea picturală.

Dar înlăturarea cenușiurilor a contribuit nu numai la reintegrarea suprafeței tabloului, ci și la potențarea unei plastici pure, alcătuită din culori primare. Sugestia plasticității corpurilor reiese astăzi cu mai multă intensitate decît odinioară, cînd libertatea pusă în tratarea motivului atmosferic îngreuia reprezentarea volumetrică a formei. Astăzi îi este de ajuns pictorului să alăture, fie chiar într-un sentiment decorativ, două tonuri diferite ale aceleiași culori, pentru a implica imediat o diferențiere spațială de planuri.

Se poate spune că Pallady realizează o expresivitate a valorilor spațiale cu atît mai importantă cu cît cele decorative sînt mai lămurit afirmate. Orice plan pictat este menținut într-o dublă poziție. El definește deopotrivă latura decorativă și latura reprezentativă a picturii. Depinde de intenția privitorului să valorifice pictura sub una din laturi sau sub cealaltă. Un acord de culoare, ce a putut fi gustat pînă la un moment dat pentru frumusețea lui plană, poate fi interpretat deodată sub raportul expresiei spațiale pe care o vehiculează. Pendularea de la o expresie la alta constituie însăși tema artei lui Theodor Pallady, și, pe marginea ei, pictorul brodează variațiuni fermecătoare.

mai 1933

## GHEORGHE PETRAŞCU

Unică îmi apare situaţia meşterului Gheorghe Petraşcu în istoria picturii romîneşti, fără exemplu cariera sa de mînuitor al penelului. Soarta nu-i poate fi asemănată cu a nici unuia din marii înaintaşi, al căror egal se cuvine a fi socotit, evoluţia nici unuia nu s-a rotunjit mai armonios, cu trecerea anilor, într-o experienţă pictoricească atît de adîncită. În pictura lui Petraşcu, timpul îşi are rolul lui, hotărîtor. Nu timpul care înrîureşte o operă din afară făcînd-o să „dateze“ (Petraşcu este cu totul străin de frămîntările vremii, indiferent faţă de „poncifurile“ curente), ci timpul în sensul unei durate de viaţă, al unei maturităţi treptat cîştigate a meşteşugului, la capătul căreia greşit am socoti că începe rutina, ci de-abia o destindere mai accentuată a semnificaţiei spirituale, o libertate mai mare a izvoarelor de creaţie.

Durata o aflăm înscrisă în structura pastei lui Petraşcu, alcătuită cum este din straturi suprapuse de culoare, aporturi succesive ale unei integrări necontenite a materialului care mijloceşte expresia ; o aflăm, de asemenea, reprezentată simbolic, la limită, în mişcarea de întrepătrundere a straturilor, în acea uimitoare vitrificare a materiei fluente, datorită căreia culoarea capătă preţ straniu, cum ar fi rezultatul unor experienţe de alchimie. Folosind o metaforă de circulaţie curentă, voi spune că Gheorghe Petraşcu este mai mult decît un meşteşugar stăpîn pe tainele meseriei, este un adevărat magician, căruia îi reuşesc experimental fenomene excluse în mod normal din ordinea naturii. Cu toate acestea, nimic mai neîntemeiat decît presupunerea că reuşitele lui s-ar datora exploatării unor procedeuri. Procedeul dă naştere formelor stereotipe, care nu au nimic comun cu vehemenţa şi prospeţimea intuitivă, ce se revarsă din plinul sufletesc al artistului în frămîntarea patetică a culorilor luminoase sau întunecate. Repet : structura culorii în pînzele lui Petraşcu nu este cucerirea unei singure clipe pe care i-ar fi plăcut să o reînnoiască necontenit, ci rezultatul procesului aprig de integrare formală a substanţei picturale, proces desfăşurat îndelung, niciodată soluţionat pe de-a-ntregul.

Evoluția firească este și cea mai imperceptibilă. Ochiului lipsit de agerime îi scapă diferențele calitative, nu-i este îngăduit să înregistreze decît schimbările care reies cu evidență, cum ar fi acelea privitoare la alegerea motivelor sau la particularitățile aparente ale unor anumite maniere. Se înțelege mai greu progresul, de la un moment la altul, în dezvoltarea interioară a unui stil, se identifică mai anevoie elementele care se adaugă treptat spre a realiza maturitatea unei expresii artistice. Lucru de altminteri explicabil, pentru că odată încorporate expresiei, aceste elemente își pierd individualitatea, se contopesc într-un anumit sens de convergență, într-o anumită indicație a ritmului emoțional căruia îi este supus actul creației. Pe scurt, progresul cel mai puțin aparent este și cel mai real, fiind singurul organic. Mulți vor fi îndemnați să-l conteste pur și simplu.

Evoluția picturii lui Gheorghe Petrașcu, în ultimii ani, merge spre o destindere binevenită, spre o descătușare a inițiativei creatoare din încleștarea în care o ținea preocuparea adesea exclusivă pentru plastica culorilor. Negrul predominant în pînzele unei epoci nu prea îndepărtate forma suportul plasticității fanatice a multor naturi moarte, pătrunse de un suflu aproape mistic. Astăzi, fanatismul artistului apare mai puțin pronunțat. Soarele egal al Sudului a gonit întunericul din cuprinsul căruia străluceau, odinioară, focurile de nestemate ale atîtor smalțuri rare. Pînzele pe care le înfățișează meșterul Gheorghe Petrașcu în ultima sa expoziție sînt, în genere, mult mai luminoase decît înainte, culorile se echilibrează cu mai multă ușurință într-o ambianță desfăcută de orice constrîngere.

Albul predomină, griuri diferențiate se întîlnesc de nenumărate ori, amintind de un rafinament cromatic, bănuit din manifestările anterioare, proclamat acum, pentru întîia oară, ca domeniu de expresie, conștient însușit de pictor. Prețul unor peisaje venețiene îl face astăzi armonizarea subtilă a cîtorva griuri de argint cu un verde luminos sau cu un roșu stins. Paralel cu luminarea paletei, degajarea se face simțită în organizarea arhitecturală a pînzelor. Arcadele podurilor din

Toledo sau îmbinarea de linii a palatelor venețiene sînt tot atîtea motive adecvate unei articulări formale de suprafață, în cuprinsul luminos al pînzelor. Dar alături de expresia subtilă și aeriană a cîtorva peisaje noi, alături de echilibrul valorilor din cîteva naturi moarte mai cald atmosferizate decît altădată, vechea pasiune pentru sclipirile de pastă smulse retortelor în care se sfărîmă grăuntele culorii duce la saturația suprafețelor pictate, atinge un maximum de densitate a materiei picturale, căreia îi descoperă, în redarea carnației, o truculență rareori întîlnită în cuprinsul artei contemporane.

mai 1930

## MARIUS BUNESCU

Fiecare nouă expoziție a lui Marius Bunescu aduce cu ea un aer de primenire. Căci acest mereu tînăr artist, care nu se socotește niciodată ajuns la capăt de drum, își adîncește de fiecare dată izvoarele de inspirație în căutarea emoției simple, nealterate, ori își extinde chiar aria investigațiilor, prin anexarea de domenii inedite ca temă și viziune, spre a da drum liber șanselor de împrospătare a artei sale.

O atare țintă l-a condus, desigur, și atunci cînd — asemenea atîtor altor pictori, atrași de nu știu ce miraj irezistibil — și-a îndreptat pașii spre Veneția, cetatea dintre lagune, învăluită în trecutul ei multisecular ca într-o taină. Punct privilegiat de itinerar, dar totodată cursă pentru artiști prin ispitele pe care le oferă motivul, Veneția a însemnat în cazul lui Bunescu o ocazie binevenită ca, din această confruntare, să se regăsească mai lămurit pe sine. Năzuind să pătrundă, dincolo de pitorescul amăgitor, secretul vechiului oraș al dogilor, Bunescu a investigat — fără deliberare, condus doar de un instinct sigur — secretul pe care el însuși îl poartă cu sine. Sau, cu alte cuvinte : prin rezistența opusă de el „poeziei“ aspectelor venețiene, așa cum au consfințit-o lungi tradiții de cultură, el a

descoperit poezia mai adîncă, înscrisă ca adevăr primordial în sîmburele personalității proprii. Numai așa motivul de pictură iese din anonimatul seriei spre a fi recuperat în unicitatea pe care i-o conferă simplu, fără ostentație, un unghi nou de abordare. Și, abia astfel, cultura își spune în chip viu, creator, cuvîntul, ducînd mai departe achizițiile ei anterioare, în loc de a se limita să le comenteze epigonic.

Veneția lui Marius Bunescu nu amintește cîtuși de puțin locurile comune ale peisagisticii specializate, care, la un mod liric, convențional, împotrivesc clipei de nălucire a luminii pe canaluri timpul imemoral încremenit în arhitectura palatelor ce le străjuiesc de-a lungul. Ieșind parcă întru întîmpinarea viziunii pictorului, o altă Veneție decît cea a mediului patricial revolut își impune obsesiv geografia. Sînt colțuri de periferie mizeră, cu lepra zidurilor scorojite amenințînd a ruină, cu singurătatea iremediabilă a cheiurilor și a rampelor abandonate sub cerul neîndurător, cu marasmul apelor ce clipocesc leneș în lumina îndoielnică a după-amiezilor. În astfel de motive, Bunescu își investește întreaga sa capacitate afectivă, făcînd din ele confesiuni nude ale unei sensibilități care își deapănă monoton cantilena sfîșierilor tăinuite.

Sentimentului de apăsare, predominant în sfera afectivă, îi corespunde, ca paletă, o anumită gravitate de tonuri, pe care nu am mai întîlnit-o așa de consecvent afirmată în peisajele pictorului, ci doar, sporadic, în cîteva naturi moarte. Acestea prevesteau stadiul actual prin tendința de sustragere a armoniilor de culoare de sub înrîurirea dizolvantă a agenților mediului fizic oglindit în imagine, spre a le constitui, de sine stătătoare, ca factori generatori ai ambianței morale în care își află expresia lirismul artistului. Peisajul venețian, cu alterarea — vie, dar adumbrită ca ton — a fațadelor sale net delimitate cromatic, i-a oferit lui Bunescu noi teme coloristice ; mai mult decît atît, i-a dat, prin ele, confirmarea acelui sens inedit al culorii, pe care naturile moarte doar îl anunțaseră. Pînă de curînd, elementul atmosferic, surprins în instabilitatea aspectelor lui, punea principalul accent al pînzelor lui Bunescu.

Culorile se diferenţiau în nuanţe de sensibilitate, lăsîndu-se învăluite în ceaţa pe care o introduceau griurile. Astăzi, aceeaşi prospeţime străbate din lumea imaginilor sale, dar argumentul coloristic şi-a căpătat o puternică independenţă, formînd acordul fundamental pe care se clădeşte prestigiul unei pînze. Urmărind sub acest aspect întreaga serie de peisaje veneţiene, privitorul nu va mai fi surprins de felul cum, bunăoară, un roşu sonorizat în surdină, un alb fraged şi un verde glauc pot să închege, numai prin eficacitatea convingerii coloristice, o compoziţie de o rară forţă sugestivă.

Este nimerit să se vorbească, în legătură cu actualul stadiu al picturii lui Bunescu, de o arhitectură a culorii şi de o structură a ei. Cea dintîi, prin punerea în relaţie a cîtorva planuri principale de culoare, imprimă întregului un caracter static ; cealaltă, ca urmare a diferenţierii tot mai accentuate a paletei, dă naştere unei anumite dinamici picturale, ca activitate specifică a ţesutului cromatic. E remarcabilă siguranţa intuitivă cu care pictorul ştie să articuleze cu programul coloristic, exprimat în raporturi mari, jocul multiplu al tentelor. Bogăţia paletei depăşeşte în cazul acesta imediatul unei funcţii expresive, spre a cristaliza potrivit liniilor de forţă ale unor legi proprii. Aflăm detalii de culoare — mici bijuterii — care păstrează o valoare de pură semnificaţie, de oglindire luminoasă. Această obiectivare a expresiei — cucerirea neaşteptată a artei sale — îi adînceşte şi înnobilează lirismul.

Dacă peisajele mai vechi ale pictorului apăreau ca simple stări de suflet trecute în privelişte, cele din ultimul timp dezvăluie, prin interesul pe care artistul îl acordă transpunerii motivului din natură în armonii autonome de culoare, o mai pronunţată tensiune în atitudinea creatoare. Bunescu îşi compune culoarea (aşa cum îmi mărturisea el însuşi), o construieşte în raporturi înlănţuite cu necesitate, potrivit unei logici stringente, care, suprapunîndu-se realităţii perceptibile, o orientează spre sensuri inedite, puse în valoare prin simpla alegere a artistului. Un atare arbitrar din partea sa, departe de a atrage după sine — ca în atîtea alte

cazuri — o sărăcire a substanței de viață, constituie, dimpotrivă, condiția exterioară a creșterii ei în adîncimea expresiei. Căci obiectivarea acesteia în creația recentă a lui Bunescu nu poate fi atribuită unor preocupări pur formale, construcția culorii impunîndu-se nemijlocit privitorului ca o construcție de sensibilitate. De aceea, chiar arhitectura cea mai bine caracterizată se sprijină în pînzele lui nu atît pe carcasa formei, cît pe constanta unui sentiment latent de viață, care pulsează pe întreg cuprinsul culorii. Astfel, dincolo de orice problematică a formei — care nu îi rămîne totuși străină —, pictura lui Marius Bunescu își datorează cele mai valoroase realizări principiului vital, inerent esenței sale.

martie 1930

În goana sălbatică după nou și mai nou care domină viața artistică a zilei de astăzi, expoziția lui Marius Bunescu aduce o notă de certitudine odihnitoare. Căci pictorul a ajuns la o înțelepciune care îi spune că originalitatea este un dar înnăscut și că nu o poți provoca, oricîte experiențe ai întreprinde. Dacă e numai a formulelor, originalitatea rămîne un cuvînt lipsit de conținut. Ca să și-l recapete, se cere să fie și a personalității. Or, criteriul acesteia îl aflăm doar în unitatea viziunii care caracterizează stilul unui artist.

În cazul lui Bunescu, viziunea este aceea a unui colorist. Ea apare sigură de sine, puternică, unitară. Artă de percepție, în primul rînd, și nu atît de concepție — aceasta din urmă limitîndu-se, în speță, la probleme de felul punerii în pînză a motivului ori al subordonării lui compoziției cromatice urmărite —, pictura lui Marius Bunescu se remarcă prin forța ei de impresionare, prin energia viziunii care îi stă la bază. Bunescu ni se înfățișează ca un artist mereu tînăr, capabil necontenit de emoție, reacționînd prompt și potrivit specificității stimulului la felurimea senzațiilor care îl solicită. O sănătate senzorială rară îi îngăduie

să le înregistreze nuanțat, păstrînd fără alterare timbrul fiecăreia.

Spre deosebire de exagerările unor curente actuale ale picturii, care izolează senzația potențînd-o halucinant, la Bunescu, ea se armonizează în unitatea percepției cu celelalte. Și nu doar cu cele care aparțin simțului vizual. Căci pata de culoare, pe lîngă funcția de semn optic, îndeplinește și altele corelate ei, apărînd, bunăoară, și ca indice termic sau hidrometric — ceea ce atestă receptarea sinestezică a realității de către artist. Se creează astfel — ca în corespondențele baudelairiene — o ambianță de poezie, cuprinzătoare ca însăși viața, în care totul e străvăzut cu prospețime — distinct și confuz totodată —, în transparența simțurilor desmărginite.

Dar asocierea senzațiilor se face nu numai în acest sens, de diluare a lor în transparență, ci și în cel opus, de solidificare pînă la limita superioară a condensării materiei. Deși impresionist ca structură, Bunescu depășește, prin raportarea senzațiilor la obiectul care le provoacă, stadiul simplei lor notări. El știe să îl degaje din pletora lor, subliniind sentimentul realității obiective — uneori, în mod paradoxal, pînă la granițele suprarealului. Imaginea unei case, bunăoară, se afirmă în cadru cu o pregnanță care iscă sugestia, aproape de neîndurat a prezenței fizice, iar fazele unui peisaj marin capătă, în frămîntarea reliefului, consistența de structură a unor năluciri de geologie preistorică.

Din încrucișarea senzației fluide cu structura de pastă a obiectului, rezultă prețiozități de materie, cultivate pentru ele însele. Astfel, latura artistică a picturii se întregește cu una de meșteșug. Căci Bunescu este pictor nu numai prin viziune, ci și prin mijloace. El elaborează pictural senzațiile pe care le conduce la un principiu de stabilitate, pornind de la convingerea că, în efectul general al unei pînze, nu senzația anarhică trebuie să-și spună cuvîntul, ci echilibrul senzorial. De aceea, el se ferește să pedaleze pe o culoare, chiar cînd viziunea îi este dominată de ea, ci îi asociază armonicele care convin timbrului urmărit. Prin

realizarea acestei unități în variațiune, impresia de culoare se îmbogățește. Privirea nu o mai epuizează dintr-o dată, ci o urmărește fără grabă, în numeroasele ei implicații — prilejuri de nesfîrșită desfătare pentru ochi.

martie 1932

## ISER

Stabilirea pentru un timp mai îndelungat în centrul de iradiație artistică al Parisului i-a permis lui Iser, prin contactul susținut cu creația contemporanilor și a înaintașilor, să își definească poziția față de mișcările timpului și să dea artei sale o orientare cît mai conformă năzuințelor formative proprii, nu însă fără a-și asimila, din vasta arie de cultură la îndemînă, un număr de trăsături apte să contribuie la îmbogățirea stilului său.

Schimbarea determinată de înrîurirea persistentă și difuză, pe care mediul artistic parizian a exercitat-o asupra creației lui Iser, s-a făcut simițită, în primul rînd, în grafică. Aici, simptomele ei pot fi urmărite cu claritate. Dintre ele mai important îmi pare acela al treptatei transformări pe care o suferă forța dezlănțuită caracteristică desenelor începutului, pentru a ceda locul, pînă la urmă, unei expresii ponderate. Aceasta este urmărită în tehnici cît mai variate și cu mijloace mereu îmbunătățite, gravura cîștigîndu-și, în mod semnificativ, un loc tot mai important în opera de grafician a artistului, alături de desenul propriu-zis. Evoluția subliniază, ca atare, sensul cultivării consecvente a meșteșugului.

Propunîndu-și, pentru stimularea creației, cît mai multe dificultăți de învins, Iser își îndreaptă preferințele spre un gen de gravură care, prin cerințele ce le ridică, îi îngrădește libertatea, dar, în aceeași măsură, îi suscită și întreține interesul de practician zelos — pointe-sèche, adîncită prin burin. Incizia directă pe placa de aramă fără intermediul unui strat de ceară, proprie acestei tehnici, exclude aproximarea comodă a formei prin reveniri, impunînd artistului un efort susținut pentru fixarea

ei dintr-o dată în contururi definitive. Acestea exprimă cu maximum de limpezime relația fundamentală : formă-spațiu, în timp ce hașururile interioare, economicos folosite, articulează forma în planuri distincte — puțin numeroase dar de o mare putere de sugestie prin concizia lor expresivă —, strict dependente de raporturile dintre valori.

Prin controlul perseverent exercitat asupra propriei creații, în lumina concepției care domină elaborarea oricăreia din planșele sale, Iser le transformă, indiferent de dimensiuni, în adevărate compoziții, desăvîrșit închegate, ale căror elemente se subsumează unui sens de amplă și definitivă construcție plastică. Astfel, arta sa de grafician — circumscrisă în efectele ei de condițiile tehnicii folosite — reușește să creeze cu ajutorul acesteia, dar, oarecum, și împotriva ei, un univers de forme desăvîrșit coerente — uneori, masive —, în care se insinuează orizontul viziunii, de un farmec tulburător, ce își imprimă pecetea asupra oricăreia dintre lucrările artistului.

14 noiembrie 1929

Arta lui Iser, astfel cum ne e înfățișată de lucrările ultimei sale expoziții deschise într-o sală a Ateneului Român merge mai departe în adîncirea unui sens pictural, a cărui împlinire artistul o urmărește de cîțiva ani încoace. Sensul acesta corespunde trecerii spre maturitate făptuită în personalitatea artistică a pictorului și poate fi definită ca un acord din ce în ce mai cuprinzător al elementelor și raporturilor multiple din care reiese unitatea stilului. Mijloacele puse de Iser în serviciul viziunii sale au dus, de o bucată de timp, la o simplificare formală purtătoare de echilibru, depărtată de violențele începutului și, consecutiv, la îmbogățirea expresiei picturale. În acest sens, expoziția de acum șase ani din sala „Mozart" punea premisele unei deveniri nu lipsită de paralelism cu ceea ce se petrece în arta Apusului dar, fără îndoială, izvorînd dintr-o substanță proprie.

Arta lui Iser s-a îndreptat, la un moment dat, spre un domeniu de expresie sculpturală, cînd formele

se arcuiau în rotunjimi pline și grele, care își aflau sprijin în acordurile grave de culoare. Drumul de la ascuțișurile liniei și frîngerea ei incisiv definitorie la conturul rotunjit în sine și continuu, drumul de la linie la volum a fost urmat cu perseverență dintr-o convingere adîncă, ce se trăda în tensiunea dinăuntru a formelor, în năzuința lor spre o extindere tot mai cuprinzătoare de volum, pe scurt într-un fel de absolutism formal caracterizat prin izolarea aproape desăvîrșită a obiectului de ambianță.

Dar forțele ponderatoare pe care le comporta instinctul plastic al artistului, au știut să frîneze asemenea excese, opunînd cu succes bunul-simț fanatismului. Acest bun-simț de pictor l-a condus pe Iser la realizări hotărîtoare pentru cariera sa, precum acel *Nud pe fotoliu roșu* din expoziția de acum patru ani, a cărui plasticitate la fel de neînduplecată se împlinea de astă dată din diferențierea materiei picturale. Astfel pictorul își incorpora cucerirea formei în cîteva reguli presupuse de tradiția bunului meșteșug, cărora personalitatea sa artistică le dădea un sens inedit de originalitate.

Pe măsura evoluției de la linie la volum și, în continuare, de la interpretarea sculpturală a acestuia la cea picturală, expresia devenea lăuntrică, gesticulația făcea loc unei liniști binefăcătoare ce își avea centrul în cuprinsul rotunjit de sine al obiectelor. Gestul se convertea în ritm larg, dinamica lui neastîmpărată ceda pasul unei organizări mai apropiate de static a elementelor formale și coloristice. Pe limita conturului rotunjit, neliniștea altădată exprimată — la fel de vie acum, dar numai implicată — șlefuia planurile colorate, diferenția țesătura culorilor, reliefa valorile tactile ale formei, făcînd-o să trăiască aproape spiritual înțelesul, ce se afirma acum întîia oară, al senzualității.

Expoziția actuală a lui Iser înseamnă în mare parte o adîncire în expresia acestei senzualități luminoase. De aceea și motivele sînt altele și mai puțin variate. Nudul apare ca temă preferată, în tratarea căreia nu mai este cuprinsă nici o idee preconcepută. Absolutismul formal, caracteristică a unui stadiu mai vechi,

s-a retras pe planul intenţiilor care nu mai au nevoie să fie subliniate, cum dealtfel nici resorturile picturalului nu se mai cer numaidecît evidenţiate. Meşteşugul a ajuns la o fundamentare superioară, atingînd limita de unde însuşirile sale se pot dispensa de a mai fi aparente şi singură expresia spre care concurează ele este pusă în lumină. Astfel, bunăoară, carnaţia nudurilor pictate în ultimul timp de Iser pare la prima vedere că s-ar lipsi de subtilităţi picturale, dar omogenitatea ei aparentă ascunde în realitate procedee foarte nuanţate de redare a materiei.

Alte aspecte ale expoziţiei manifestă tendinţa de însuşire a unui pictural mai cuprinzător, mai amplu şi mai bogat, prefigurînd un stadiu nou în evoluţia artei lui Iser. Sub acest raport, compoziţia *Le travesti* mi se pare că prezintă aceeaşi valoare de program ca, într-o expoziţie anterioară, pînza mai sus-amintită, *Nud pe fotoliu roşu,* care cuprindea, virtual, evoluţia urmată de artist de-a lungul ultimilor patru ani.

Nu e, cred, hazardat a căuta în preferinţa pictorului pentru anumite motive o indicaţie valabilă în ce priveşte felul expresiei spre care năzuieşte, sau în privinţa resurselor picturale pe care contează spre mijlocirea acelei expresii. Faptul că în *Le travesti* sînt alăturate pentru întîia oară în aceeaşi linie de compoziţie un nud lîngă un trup îmbrăcat este, cred, o indicaţie preţioasă despre lărgirea cîmpului de resurse al picturalului pe care o încearcă acum Iser. Fireşte este vorba în această pînză mai mult de afişarea acestei năzuinţe şi mai puţin de realizarea ei. Din multe puncte de vedere ea nu depăşeşte semnificaţia unui program.

Chiar în actuala expoziţie ipoteza pe care o propun se verifică prin cîteva pînze în care nudul, încetînd de a mai fi proiectat pe un fundal de convenţie, apare în ambianţa unui interior sau a unui colţ de natură. Sînt multe pictate în atmosfera învăluitoare din sudul Franţei, a căror materie splendidă se îmbogăţeşte cu reflexele vegetaţiei, se lasă pătrunsă de lumina care stăruie împrejur şi în lucruri. Uneori o invenţie în alcătuirea motivului, introducerea vreunui amănunt, aparent fără însemnătate, precum o eşarfă sau o blană

de hermină, dezvăluie o imaginaţie picturală în plină efervescenţă. Socotesc printre cele mai valoroase realizări ale actualei expoziţii pînza intitulată *În atelier*, în care un nud, expresiv prin deformarea pe care i-a impus-o pictorul, este așezat într-un cadru de draperii și covoare, înconjurat de nenumăratele accesorii care alcătuiesc decorul unui interior. Interesul artistic nu se mai îndreaptă exclusiv spre expresia corpului omenesc, nici resursele pictorului nu mai sînt mărginite la cele care mijlocesc această expresie. Un nou domeniu de pitoresc a fost anexat de arta lui Iser, cu totul altul decît cel oriental prin care pictorul s-a făcut cunoscut. Mai discret, mai puţin legat de nota exotică, pitorescul actual își află expresia într-un pictural mai suplu, mai bine hrănit, mai sobru. Cîtă flexibilitate manifestă Iser în definirea acelui ansamblu de raporturi coloristice în care un albastru luminos se proiectează pe un fond de griuri cultivate! Intimitatea atmosferei este cîștigată cu totul firesc și nemijlocit din împlinirea, pată de culoare lîngă pată de culoare, a organismului pictural. Astfel, apropierea ce s-a făcut încă de acum doi ani între arta lui Iser și unele aspecte ale artei flamande pare să capete o justificare valabilă.

Iser aproape a renunţat la vechea sa preferinţă pentru tematica orientală. Astăzi orientalismul său nu mai trebuie căutat în motiv, ci în atitudine. Sensul vegetativ, atît de specific lumii orientale, trăiește în toate pînzele lui Iser, ca și răsfăţul în splendoarea culorilor cu reflexe grele de pietre scumpe. Ar fi inexact totuși să afirmăm că motivele orientale au dispărut cu totul din cuprinsul artei lui Iser. Prin aptitudinea lor de a susţine un absolutism cromatic, pe care îl potenţează folosirea valorilor intensive — ca în cazul, printre altele, al unui roșu aprins, de pară — ele au alimentat totdeauna sentimentul libertăţii de creaţie, atît de caracteristic în definirea personalităţii artistice a lui Iser. Le întîlnim și acum în acea serie seducătoare de peisaje ploieștene, a căror notă de pitoresc balcanic este cu prisosinţă evidenţiată prin mijlocirea cîtorva trăsături de penel; de asemenea, în cîteva acuarele sau guașe reprezentînd odalisce. Dinamismul coloristic al

pictorului se simte mai în larg aici decît în lucrările de mare amploare, unde este nevoit să se supună anumitor scheme impuse de logica compoziției.

Fără îndoială, numeroasele exemplare de grafică pe care le expune și de astă dată Iser nu sînt aportul cel mai important al manifestării sale ultime. S-ar putea spune dimpotrivă. Grafica înseamnă termometrul problematicii pe care și-o propune un pictor, constituie o indicație sigură în privința șanselor de rodnicie a artei sale. Din acest punct de vedere se cuvine să notez aici seriozitatea înfăptuirilor de artă ale lui Iser. Genul de grafică spre care s-au îndreptat preferințele sale, pointe-sèche corectată și adîncită prin burin, pretinde o aplicație îndîrjită, concentrarea desăvîrșită a atenției. Pictorul îmi mărturisea odată cît de puțin îl interesează gravura în acvaforte și litografia, tehnici comode în care nu îi oferă stimulentul vreunei dificultăți de învins. Este în mărturisirea aceasta delimitarea autoritară a unei puternice personalități artistice.

Pe scurt, cu ultima sa expoziție, Iser ni se arată în plină evoluție, apropiat de maturitatea rodnică, justificînd aprecierea de care se bucură nu numai printre amatorii noștri de artă, ci și din partea cîtorva condeie autorizate ale criticii din Apus, unde își desfășoară parțial activitatea.

decembrie 1929

Ultima expoziție a lui Iser ne aduce roadele incursiunii făcute de el în peisajul spaniol. Energia nervoasă a pictorului, distribuită anul trecut în subtile și oarecum specializate exploatări picturale, reacționează de astă dată cu prospețime la aspectele felurite ale unor motive inedite.

Fără îndoială, partea exterioară a pitorescului Spaniei nu a fost pe de-a întregul convertită în principiu asimilabil atitudinii artistice iseriene. Uneori, expoziția suferă printr-un exces de documentare, capătă caracter caleidoscopic, oferă acces spre particularitățile geografiei și ale moravurilor vieții spaniole. Dar, mai totdeauna, banalitatea, nu lipsită de atracție, a motivului este

răscumpărată prin calitatea veșmîntului pictural, la fel cum polifonia lui Ravel reușește să transfigureze cîntecul popular spaniol.

În cîteva cazuri, simplificarea paletei și acea forță de sinteză formală, pe care am apreciat-o întotdeauna la Iser, prelucrează într-un fel personal motivul, imprimîndu-i caracter și prestigiu. Remarcabile, îndeosebi, sînt cîteva interioare spaniole, a căror atmosferă, încărcată parcă de patimi ce stau să se dezlănțuie, se încorporează cu degajare stilului artistului. Armonia de roșu, negru și alb ce formează acordul dominant de culoare al acestor interioare pline de un farmec sobru, diferențierea cu virtuți constructive a cîtorva tonuri de roșu, subtilitatea unui negru pătruns de lumină, strălucirea prin contrast a albului sensibilizat, introduc, la fel ca și atitudinea corporală a modelelor, o notă de rară distincție în cuprinsul stilului lui Iser. Aceeași rară distincție apare și în *Autoportret*, care va rămîne în istoria artelor noastre plastice, nu numai ca o frumoasă pagină de pictură, dar și ca o mișcătoare confesiune.

decembrie 1930

În cuprinsul artei românești actuale, Iser întruchipează cea mai completă personalitate de pictor. Cu aceasta vreau să spun că el stăpînește toate elementele ce alcătuiesc pictura și știe să le îmbine într-un ansamblu larg, viu, unitar, întemeiat pe însușirea în așa măsură a meșteșugului, încît nici una din problemele lui nu mai constituie pentru el o preocupare distinctă. Iser este un practician de înaltă clasă al picturii. Chiar aceia care îl contestă îi reproșează deformările, nu stîngăciile. Nimic nu poate fi denunțat ca stîngăcie în arta sa, căci pentru el în clipa creației nimic nu mai contează decît căutarea expresiei. De aici, libertatea nespusă care se reflectă din cea mai neînsemnată imagine datorită penelului său, simțămîntul de suveranitate cuceritoare degajat din ambianța creației sale.

Ar greși cine ar socoti că meșteșugul folosit de Iser este un meșteșug de școală. Dimpotrivă, nimic

mai variat, mai viu, mai inventiv. Iser recurge la un număr mare de tehnici felurite și reușește să le dea viață, speculînd resursele fiecăreia, degajînd din ele un maximum de efecte picturale, atingînd în cuprinsul fiecăreia un grad înalt de expresivitate a valorilor specifice. Conștient că pictura se adresează nu numai spiritului ci și ochilor, el nu lasă nefolosite prilejurile care ar putea ajuta la o percepție fericită. *„Ceea ce cer unui tablou*, îmi mărturisea pictorul, *este să nu mă plictisească*". Din această convingere pornesc toate căutările artei sale, acea adulmecare a efectelor inedite, acea pregătire conștientă a bucuriilor rezervate ochiului. Tehnica uleiului, a guașei, a desenului, a gravurii îi sînt la fel de familiare. Desăvîrșit practician, Iser este și inovator. Așa, bunăoară, el s-a gîndit să verniseze guașa, reușind să-i sporească strălucirea și adîncimea. Inutil să adaug că nu le verniseaza pe toate. El ține prea mult la prospețimea viziunii și la inedit, ca să riște împietrirea într-o manieră. Folosirea unei anumite tehnici nu este niciodată arbitrară, ci impusă de subiect : uleiul se pretează la tratarea anumitor motive, gusta la tratarea altora ; altceva se poate desena în tus, altceva în sanguină sau în grisaille. Dacă unele motive sînt reluate în diferite tehnici, acesta este un indiciu că artistul caută să descopere limita de rezistență proprie fiecăreia din ele.

Ca viziune, Iser are o lume a lui în care se regăsește, o lume dezamăgită, resemnată, căutînd uitarea în vis, în împodobirea vieții. E lumea Orientului strălucitor de culori care farmecă și totuși iremediabil trist. Iată odalisca în șalvari și pieptar înflorit, rumegînd în culcușu-i plin de podoabe durata unei viețuiri de pură instinctivitate. Iată mulțimea forfotind într-una din piețele țipător colorate ale Bucureștiului. O lumină ireală transformă peisajul acesta concret și ușor de identificat într-un coșmar. Deasupra, cerul se prăvale întunecos și enigmatic, asemenea unei amenințări. Nici unul din motivele întîlnite în pictura lui Iser nu este indiferent ; în oricare ni se dezvăluie viziunea sa despre lume. A face abstracție de temele picturale din arta lui Iser, înseamnă a o mutila, a ignora aproape totul

din ceea ce constituie personalitatea artistului. Nu trebuie să uităm că el a tremurat în fața fiecăruia dintre motivele pictate, că a avut *„rațiuni de inimă“* care i-au condus alegerea lor, că și-a angajat toată ființa în redarea cît mai apropiată de gînd a imaginilor ce îl obsedau. Într-o cercetare critică, interesul acordat iconografiei se cuvine să egaleze pe acela acordat morfologiei. A te ocupa exclusiv de forme, cînd pictorul a dat deosebită importanță adîncirii subiectelor și semnificației lor înseamnă a-ți limita înțelegerea printr-o preocupare de secătuitor pedantism.

Dar cercetarea temelor ne conduce, printr-un prag de firească generalizare, la descoperirea acelei vechi, nu însă învechite, tipologii a genurilor de pictură. Iată de ce în cercetarea artei lui Iser voi urma ordinea genurilor, studiind, rînd pe rînd : compoziția, figura și nudul, portretul, peisajul.

Este Iser un pictor de compoziții ? Da și nu. Răspunsul e afirmativ dacă ne referim la coordonarea elementelor tabloului. În acest sens, fiecare dintre lucrările lui Iser este o compoziție. Sînt unele gravuri în pointe-sèche care grupează două sau mai multe figuri cu o siguranță neîntrecută a raporturilor de grup. Ca viziune însă el nu este un pictor de compoziții. Și nici nu poate fi. Ar însemna să-i cerem să iasă din personalitatea sa, să-și însușească un mod de a vedea străin lui. Spațiul artei lui Iser nu este un spațiu eroic (fie epic, de felul celui al compozițiilor unui Poussin, fie dramatic, așa ca la Delacroix, bunăoară). Și nu poate fi un spațiu eroic, pe care să-l străbată în adîncime acțiunea omenească, pentru că alta este viziunea lui Iser despre om, despre raporturile lui cu lumea. Nu vom întîlni în cuprinsul artei sale individul înzestrat cu înalta conștiință a destinului propriu, cu puternică organizare psihologică și morală, astfel cum ni-l dezvăluie exemplele citate din arta Apusului. În viziunea lui Iser, conflictul om-lume e lipsit de realitate. Înflorire a forțelor vitale ce străbat cosmosul, ființa omenească durează asemenea unei plante într-un timp și spațiu deosebite de cele ale vieții morale și ale acțiunii omenești. Instinctivitatea singură unește ființele sub

cerul unui destin comun. În această viziune, raporturile care grupează ființele laolaltă nu sînt active, ci subliniază inerția unor existențe izolate. De aceea, grupurile din compozițiile lui Iser au un pronunțat caracter gregar, fără diferențierea și organizarea în planuri morale distincte, rezultate din întretăierea pasiunilor înalte. Ca atare, în arta sa nici nu poate fi vorba de compoziții în sensul consacrat de tradițiile majore ale artei europene. Astfel se explică de ce în fața celor cîteva pînze de mari dimensiuni încercăm sentimentul că nu pot fi adîncite, că le lipsește spațiul real.

În figuri, Iser regăsește adevăratul spațiu, acela adaptat viziunii sale. Aici își dezvăluie el măsura puterii de creație, aici întîlnim echilibrul dintre voința sa artistică și înfăptuirile ei. Figurile, așa cum le realizează Iser, sînt minuni de armonie. Ele impresionează prin picturalitatea lor bogată, din lăuntrul căreia se desface o liniște mare. Iser a înțeles care e mesajul și felul de expresie inerente genului. Artă a dimensiunilor fericite, figura își află expresia deplină în raportul just dintre imaginea omenească și cadrul ei firesc. Spațiul în care se situează Iser este cel adecvat ei — un *„mediu“* în înțeles biologic și moral. În cuprinsul lui, ființa omenească își identifică propria durată, ca fiind a vegetării alimentată de izvoarele vieții. Potrivit acestei viziuni, raporturile care se stabilesc între figură și spațiu — fie cadru ambiant ori simplu fond pictural — sînt dintre cele mai intime. Corespondențe cromatice, întretăieri de reflexe, alternanțe de umbre și lumini, variații ale cadenței atmosferice contribuie la unitatea tabloului, care poate fi urmărită în toată varietatea raporturilor dintre elemente.

Se înțelege că stabilirea într-un tablou a unui mare număr de raporturi ce se înrîuresc reciproc pretinde o stăpînire a meșteșugului nu prea des întîlnită. Este un meșteșug de pictor, unul dintre cele mai bine hrănite ca substanță picturală. S-a crezut mult timp că vocația lui Iser ar fi cu exclusivitate linia, părere pe care interesul arătat de el desenului, la începutul carierei sale, o îndreptățea oarecum, dar care rămîne astăzi o simplă superstiție. Un asemenea preludiu la

activitatea de pictor nu putea fi însă lipsită de urmări în desfășurarea ei ulterioară. Cultivarea virtuților formei — constantă a picturii lui Iser — este una din ele.

Iser studiază forma, o concepe în raporturile ei de mișcare, o organizează într-un traseu compozițional, o vede ca volum în spațiu. Această ultimă trăsătură este inerentă viziunii sale, personalitatea sa artistică distingîndu-se, în primul rînd, printr-o pronunțată imaginație plastică. La el, formele se situează spațial, au un volum bine definit, o greutate proprie. Dar — și aici înțeleg să punem accentul — ele nu sînt înfățișate izolat: figurile sînt pictate, nu sculptate. În fiecare părticică a suprafeței unui tablou vibrează emoția care stă la baza întregului. Solidaritatea elementelor e perceptibilă dintr-o dată, frecvența raporturilor dintre ele ne edifică deplin: avem de-a face cu o viziune de pictor, cu o factură picturală. Aceasta se verifică pînă și în cazul rarelor pînze unde, prin forțarea raportului dintre figură și cadru, pictorul a năzuit spre monumentalizarea figurii umane. Figura nici aici nu se izolează într-un absolutism de tip plastic. Ea este supusă, odată cu fondul, legii generalizatoare a picturalului, vădește bogăția de resurse a acestuia.

Deosebita coerență picturală o atinge Iser îndeosebi în acele figuri de dimensiuni potrivite, odalisce și nuduri cu forme proporționate, cu mișcări acordate acestora, teme de viață intimă, unde nu știi ce să admiri mai curînd: relieful formei, melodioasa alternanță a mișcărilor, luminozitatea culorilor, strălucirea paletei sau frumusețea materiei.

Datorită bogăției de efecte plastice și picturale, nudul a format totdeauna unul din motivele preferate ale artei lui Iser: motiv elocvent, al cărui limbaj, direct și clar, evocă nemijlocit formele. El constituie o temă susceptibilă de infinite variații, un pretext fericit de ritmuri ample și melodioase. Între limitele încordării și destinderii, motivul nudului oferă un întreg repertoriu de forme apte a fi traduse în imagini nespus de plastice și de vii. Totodată, el se remarcă prin supleţea de adaptare la felul viziunii artistului, indiferent de tipul vizual căruia acesta îi aparține. Astfel, limbajul lui

poate exprima orice sentiment, poate fi însușit de orice tip vizual pentru exteriorizarea viziunii proprii: tipul constructiv îl va folosi la edificarea unor mărețe arhitecturi în spațiu; cel muzical îl va înlănțui într-o serie de cadențe menite a fi mai degrabă auzite decît văzute. Dar, în același timp, el constituie o materie deosebit de prețioasă pentru pictorul care înțelege să se rezume la virtuțile proprii artei lui.

Iser a străbătut și el întreg domeniul expresivității care ține de această temă: de la întretăierea de planuri mari, arhitectonice pînă la deplina fuziune a formelor, culorilor și valorilor într-un singur organism de culoare. Dar efectele cele mai valoroase le-a realizat în domeniul expresivității pur picturale, așezat la egală distanță de cele două extreme. Aici, statica odihnitoare a formelor se împrietenește cu activitatea specifică a țesutului cromatic. Dinamismul acestuia nu e distrugător de forme; dimpotrivă, el se constituie în substanța lor vie. De aceea culoarea încetează de a fi doar o vibrație tonală, simplă funcție de lumină și atmosferă. Ea devine culoare locală, își capătă o identitate a sa în raport strîns cu forma, eliberîndu-se de sub dominația jocului de lumini și umbre, pe care și le încorporează, ca însușiri inerente ei, grade diferite de luminozitate a materiei. Deosebit de instructiv apare, în legătură cu aceasta, studiul tehnicii picturale folosită de Iser. Pictorul așază culoarea pe pînză în strat egal, alăturînd unele de altele suprafețe mici de culoare neamestecată. Această franchețe de ton conferă o frumoasă luminozitate pînzelor, le asigură o strălucire cromatică neașteptată. Umbrele însele sînt pictate în tonuri clare. Firește, ele ocupă o altă treaptă pe scara luminozității decît tonul culorilor care primesc lumina, dar aceasta nu le face mai puțin transparente, nici mai puțin colorate. Această tehnică, descinzînd din cea a neoimpresioniștilor și a fovilor și, în ultimă analiză, din cea a mozaicului și a frescei, este bogată în efecte de contrast, neîncetînd totuși de a constitui domeniul propriu al diferențierilor cromatice.

Tehnica astfel înțeleasă înlesnește valorificarea de sine stătătoare a elementelor picturii. Așa, bunăoară,

culoarea nu reprezintă doar o funcție a ansamblului pictural. Ea are și o frumusețe în sine, o calitate proprie: ca acel ivoriu al carnației, cînd palid, cînd aprins de scînteierea reflexelor, dar mereu nuanțat de culoarea străvăzută a vinelor, ori acel negru de abanos care își face auzită rezonanța în revărsarea amplă a părului. Caracterul materiei este și el subliniat. Pictorul realizează efecte din îmbinarea calităților ei felurite: soliditate sau flexibilitate, asprime sau catifelare, capacitate sau transparență. Un șold modelat în plin evocă prin transparență, densitate și netezime, galbul perfect al unei amfore.

Accentuarea calităților materiei merge paralel cu accentuarea corporalității formelor. Nudul sau figura reflectă în același timp o lege generală de structură și un caracter corporal propriu, reliefat prin identificarea particularităților somatice — îndeosebi a greutății, diferită de la caz la caz. Căci arta lui Iser și-a propus de la început să exprime ceea ce este greu într-o figură, ceea ce este material, ceea ce o înlănțuie cu necesitate sensului gravitației universale. Descoperim aici încă o urmă a concepției fataliste despre lume. În consecință, materia capătă tot mai multă densitate, culorile devin masive, spațiul se ordonează în raport cu cantitățile cromatice. Însăși lumina subliniază materialitatea corpurilor, structura și greutatea lor.

În tablourile cu odalisce, Iser atinge deplina personalitate a viziunii proprii. Ele deschid porțile spre lumea întrevăzută de imaginația artistului — lume tristă, dar împăcată în sine. Nelipsit din preajma oricărei ființe, spectrul fatalității o învăluie în mrejele unui vis trăit cu ochii deschiși, în deplină luciditate, ca o uitare totală de sine. Nimic din ce a iscodit ca frumusețe și ca găteală imaginația colorată a Răsăritului nu este neglijat spre a ține în cumpănă urgisitoarea aducere aminte a destinului. Pictorul dă atenție deosebită costumului, amănuntelor vii ale cadrului exterior dar la originea interesului său pentru astfel de aspecte nu se află preocuparea de pitoresc: odalisca exprimă însăși viziunea lui despre lume. Avem astfel încă o dovadă despre intuiția sigură, care îl conduce pe Iser

în alegerea motivelor. Tot atît de puțin întîmplătoare este și alegerea momentelor. Figurile pictate de Iser nu pozează, atitudinea lor este departe de a fi convențională. Nu distingi în reprezentarea unei mișcări nimic ce ar putea fi socotit aranjament premeditat. Firesc, expresiv, gestul este urmărit pînă în cele mai îndepărtate raporturi ale lui cu forma. De preferință, el marchează trecerea de la o poziție de mișcare la una de repaus. În încordarea unei linii simți continuarea efortului, în destinderea alteia ghicești binefacerea dăruită a odihnei. Edificatoare din acest punct de vedere este comparația dintre balerinele lui Iser și cele ale lui Degas. În timp ce pictorul francez le înfățișează în atitudini de pură imobilitate, exprimînd fie o stare, fie un paroxism al mișcării, pictorul nostru caută de fiecare dată să surprindă în gestul lor clipele de tranziție.

Prin aceasta, se învederează încă o dată înrădăcinarea artei sale într-o anumită viziune asupra lumii. Căci tranziția — de la rigoarea destinului la libertatea visului — stă, cum am văzut, la însăși baza concepției sale despre viață. De aceea, compoziția, închisă sub raportul formei, se deschide sub raportul conținutului. De aceea, paleta rînd pe rînd se închide în suprafețe de tonuri neutre, pentru a se deschide apoi în înfloriri pline de strălucire. De aceea, umbrele se alungă cu luminile într-o dezvoltare contrapunctică. De aceea, repausul se îmbină așa de fericit cu mișcarea, determinînd ritmuri dintre cele mai variate. Figurile pictate de Iser sînt — am mai spus-o — minuni de armonie. Ele cuceresc prin deplina consonanță dintre gest și formă dintre linie și culoare, dintre imaginea omenească și cadrul ei familiar. În cuprinsul lor, viziunea artistică a pictorului își află expresia cea mai desăvîrșită.

Portretul prezintă o importanță deosebită în studiul operei lui Iser, pentru că e genul în care s-a manifestat inițial vocația sa artistică. El însumează aspecte ce pot fi ordonate într-o opoziție polară. Întîlnim, pe de o parte, portretul de factură rapidă, care exprimă intuirea nemijlocită a caracterului și formulează pregnant identitatea fizică și morală a modelului, iar, pe de altă parte, portretul construit larg și luminos care

își propune interpretarea caracterului în termeni de pictură. Primul tip, reprezentativ pentru atitudinea critică a începuturilor, de măsura agerimii ochiului și inteligenței artistului; cel de al doilea, expresie a atitudinii constructive din anii maturității, manifestă calitățile de pondere care caracterizează personalitatea creatorului.

Formația portretistică a lui Iser trebuie căutată în anii tinereții, cînd pictorul profesa caricatura. Practica acesteia i-a dat neastîmpăr inteligenței, siguranță ochiului. Ea l-a învățat să discearnă ce este și ce nu este esențial într-o figură, i-a ascuțit privirea, i-a sugerat procedeul eliminărilor, al notațiilor concise, al enunțurilor rezumative. Caricatura a fost pentru Iser o lecție de necesitate. Ea l-a instruit asupra adevărului că misiunea artistului, departe de a consta din imitarea naturii, îi impune interpretarea ei în funcție de viziunea proprie, și aceasta chiar cu prețul deformărilor.

Practica portretului astfel înțeles trebuia să-l conducă pe Iser la o concepție sintetică a picturii. Încă înainte de a ajunge la noi ecoul reacțiunii artelor plastice din Apus împotriva dezagregării formei promovată de impresionism, Iser înțelesese valoarea limbajului formal organizat. Ochiul său lucid a știut de la bun început să degajeze constanta formei din ganga percepțiilor. Cînd i-a parvenit mesajul lui Cézanne, el era pregătit a-l primi. Căci problema construirii spațiului nu putea părea o întreprindere riscantă aceluia care învățase și știa așa de bine să construiască un portret. In definitiv, raporturile mari el le subliniase ori de cîte ori fusese vorba să elimine trăsăturile necaracteristice ale unui chip omenesc. Se verifică încă o dată cu portretul aserțiunea făcută cu privire la figură și nud: studiul caracterului duce în mod necesar la descoperirea legii de structurare a formei. Astfel, prin simpla virtute a adîncirii caracteristicilor unui motiv de pictură, el se situa în mod firesc în curentul urmat de arta nouă a Apusului.

Iser stăpînește toate mijloacele de expresivitate a figurii omenești. El știe să dea viață nu numai privirii, ci și celorlalte elemente fizionomice. În portretele

de factură rapidă, energia caracterizării acționează ca o eroziune : asistăm la cvasi-calcinarea figurii sub înrîurirea unor focare de combustie lăuntrică. Altfel se petrec lucrurile la polul opus al portretisticii lui Iser. Aici, el nu mai urmărește expresia corosivă, ci principiul de organizare a unei figuri. Liniile se rotunjesc, formele se compun liniștit, planurile se succed armonios. Forma nu mai este văzută rezumativ și episodic. În locul fragmentelor încărcate de dinamism vital, al abrevierilor semnificative, ni se oferă o viziune de ansamblu. Motivul este înfățișat în integritatea lui. Acum, viața morală, de o altă complexitate, a modelului se concentrează în cîteva constante psihologice și ocupă centrul de interes al tabloului. O sugestie de autoritate, la care contribuie și înfățișarea frontală dată portretului, radiază din ele. Planurile luminoase construiesc forma în adîncime, îi dau un maximum de concentrare. Rotunjimea unei tîmple, bunăoară, clădește pe o suprafață redusă o formă de o viguroasă plasticitate, căreia, ca funcție spațială, îi revine un rol primordial.

Dar portretele aparținînd acestui tip aduc, de asemenea, o mai accentuată integrare în pictură. O percepție sensibilă pune în valoare calitățile materiei. Artistul a ajuns la o deplină sobrietate a mijloacelor și expresiei. Nimic aspru în culoare ; totul se organizează pe vibrații fine ; materia este consistentă, unitară, omogenă ; lumina cade liniștit pe forme, subliniind fără exces plasticitatea lor.

Și în peisaje, arta lui Iser reflectă o asemănătoare opoziție. Ne mai aducem aminte de acelea ale începutului, cu exploziile lor de culoare, evocînd dezlănțuirea elementelor naturii. Treptat, urmînd procesul general de maturizare artistică, un caracter mai constructiv, un aspect mai liniștit își face loc în cuprinsul lor. Exemplare din acest punct de vedere sînt cele pictate în vara anului 1930 în Spania, a căror structură evidențiază raporturile mari ale arhitecturii motivului. Planurile se înlănțuie în ritmuri ample, care dau măsura adîncimii spațiului. Sînt ritmuri formate din alternanța

liniilor ondulate ale terenului cu cele drepte ale arhitecturii caselor. Progresiunea metodică a planurilor se sprijină pe studiul sintetic al formei. În orice particularitate a acesteia își află expresie generalitatea structurii, căreia i se subsumează elementele și ansamblul. O colină, un zid, un arbore reprezintă în primul rînd forme clar perceptibile, aderînd organic la ritmica întregului, și pe care pictorul le desenează cum ar desena o mînă, un braț, un umăr. Nimic nu este neglijat din ceea ce poate contribui la organizarea imaginii. Contrastele de culori deosebesc lămurit planurile, a căror stabilitate este asigurată prin gradarea atentă a valorilor și scoasă în relief de transparența atmosferei.

Dar, alături de statica peisajelor tectonice, pictorul cultivă peisajul dinamic, străbătut ca de un fluid de forțele vii ale naturii, nu însă și dislocat de ele, cum se întîmpla mai demult. O schemă mobilă îl organizează dinăuntru și îl susține în dezvoltarea formelor sale, pe care spiritul culorii le învolburează într-un joc de lumini și umbre, evocînd nu știu ce surdă gestație geologică. Acum, sensibilitatea efervescentă a artistului se manifestă nemijlocit în datele imediate ale experienței optice, pe care le contopește în fluxul unitar și continuu al materiei colorate.

Căutarea cea mai consecventă a expresiei pur coloristice o întîlnim însă în guașe. Aici, Iser nu se mai preocupă de integrarea elementelor picturii într-o formă strînsă. Ceea ce predomină este ritmul suprafeței. Pata de culoare are mai multă libertate, lumina joacă mai viu pe forme, curba evoluției ei în spațiu este mai capricioasă. Pictorul urmărește interferența dintre dinamica ei și cea a imaginilor de grup pe care le evocă într-o bună parte din lucrările aparținînd acestei tehnici. Înrudite lor, desenele în tuș și cele slab spălate cu acuarelă exprimă un temperament dinamic asemănător, o viziune care pune convulsiv stăpînire pe spațiu prin șocuri de culoare. La toate aceste lucrări, deși amănuntele sînt atent urmărite, mergînd pînă la individualizarea figurilor, efectul de grup predomină. Mișcarea, nediferențiată în acțiuni episodice, apare ca o

gesticulație unanimă, pe care, dincolo de orice descriptivism, o însuflețește suflul unitar al picturii.

Tehnica guașei tinde în mod organic spre izolarea senzației de culoare, spre purificarea ei de orice elemente secundare adăugate. Același principiu îl întîlnim la baza guașei vernisate. Și aici frumusețea în sine a culorii, acțiunea ei proprie formează ținta pe care năzuiește să o atingă pictorul. Prin vernisare, materia capătă o calitate în plus, devine translucidă, asemenea unui vitraliu. Culoarea se așază, se liniștește, accentele vii nu mai acționează izolat ca în guașa obișnuită ci se organizează în suprafețe largi de culori irizate. Punerea în cadru tinde din nou spre statica figurilor și peisajelor construite. Dar, cultivarea în sine a meritelor culorii determină, în raport cu tendința spre forme liniștite, ivirea unei formule decorative de mare prestanță, care poate fi urmărită atît în portrete, în figuri sau în nuduri, cît și în peisaje. Este meritul lui Iser de a o fi promovat prin inovația introdusă de el în tehnica guașei.

Desenele în sanguină și în grisaille întăresc și mai mult efectul static al formelor. Sînt conturări de forme în spațiu, exerciții de virtuozitate pe o temă plastică : nudul. De la modelajul amplu al acestor figuri la modelajul fin din gravurile în pointe-sèche e o distanță apreciabilă. Viziunea se acomodează unor dimensiuni diferite, ochiul se obișnuiește cu alte efecte. Nimic mai diferențiat ca impresie optică, nimic mai calitativ decît gradarea luminoasă a hașurilor din gravurile în pointe-sèche. Și totuși nimic mai simplu ca factură. Iser realizează în modelajul acestor figuri o rară sobrietate a mijloacelor și totodată un maximum de diferențiere expresivă. În aceasta recunoaștem calitatea sensibilității lui de pictor și, nu mai puțin, perseverenta ei educare. De aceea, cred că gravura în pointe-sèche simbolizează în gradul cel mai înalt maturitatea carierei de pictor a lui Iser.

ianuarie—februarie 1933

# DESENUL ÎN OPERA LUI ŞTEFAN DIMITRESCU

Lucrările din recenta expoziţie retrospectivă de desene a lui Ştefan Dimitrescu de la Muzeul Simu, ce servesc însemnărilor de faţă ca punct de plecare şi exclusiv material de referinţă, demonstrează că în opera eminentului artist desenul a jucat un rol de prim ordin, constituind — cel puţin în faza de maturitate, căreia îi aparţin lucrările expuse — nu o simplă anexă a picturii, ci o artă în mod precumpănitor autonomă, cultivată pentru valorile ce îi sînt proprii. La baza exercitării desenului de către Ştefan Dimitrescu stă interesul constant pentru forma esenţială — adevărata celulă constitutivă a artei sale îndeobşte —, rolul principal în elaborarea unei atare forme revenind schiţei desenate, înţeleasă nu sub specia crochiului care doar înregistrează impresii din afară, ci sub aceea, evoluată, a compoziţiei pe viu care le transpune nemijlocit în sinteze plastice, scoţînd în relief logica interioară a structurării formelor, raporturile mari ale configuraţiei lor, echilibrul mai mult sau mai puţin stabil al relaţiei dintre ele. Printr-o eterogenie a scopurilor, achiziţiile desenului servesc picturii, care, de la treaptă la treaptă şi potrivit legităţilor ce o determină, asimilează soluţiile lui creatoare în timp ce, la rîndul său, el oglindeşte stadiile atinse succesiv de pictură, rămînînd însă adevăratul motor al dezvoltării operei lui Ştefan Dimitrescu în ansamblul ei.

Dacă lucrările expoziţei permit elucidarea raporturilor ce există în arta acestuia între desen şi pictură în general, ele doar incidental ne lasă să întrevedem pe cele dintre un anumit desen şi un anumit tablou, aşadar, locul pe care desenul ca auxiliar al picturii îl va fi jucat în creaţia lui Ştefan Dimitrescu. Cele două schiţe de compoziţii, ca şi cele două studii prevăzute în catalog — prin nimic deosebite, unele şi celelalte, de restul desenelor — nu trădează o solicitare specială a capacităţii imaginative a artistului în compunerea motivului ori a facultăţii de observaţie în

scrutarea aspectelor realului. Ca atare, chiar dacă în intenția autorului lor vor fi constituit preliminarii ale unor tablouri, ele prezintă un interes minim sub acest raport. Expoziția cuprinde însă o schiță, *Pe malul mării*, care, deși în mod evident concepută ca desen autonom, a servit, printr-o hotărîre a posteriori a artistului, drept punct de plecare unei compoziții : *Tovarăși de viață*, din colecția Muzeul de artă, Ploiești.

În ambele, grupul figural e identic — un tînăr tătar și soția sa, șezînd alături —, dar fundalul diferă : în desen — golful Balcicului profilat pe orizontul din depărtare într-un puternic contrast de alb (rîpele calcaroase) și negru (apa mării) ; în pictură — albul compact al unui zid apropiat sclipind fosforescent în amurgul pe care privirea doar îl presimte. Compoziția e încheiată pe una din laturi de trunchiul unui copac, iar în partea superioară de una din ramurile lui, care, în unghi drept cu trunchiul, schițează deasupra capului bărbatului o linie arcuită, asemenea unui nimb, pentru a sfîrși printr-o înclinare către umărul femeii, împlinind astfel triunghiular golul format de laturile împotrivite ale celor două figuri. Unice accesorii — ulciorul, probabil cu vin de smochine, din fața bărbatului și ghiveciul cu flori din stînga femeii — îndeplinesc, în afară de funcția formală a echilibrării compoziției, o funcție vădit simbolică, la fel cu amintitul nimb, care punctează poziția dominantă a soțului față de soție în concepția și moravurile, astăzi depășite, ale unor popoare răsăritene. Arabescul liber care, în desen, antrenează grupul în respirația largă a peisajului, asimilîndu-l acestuia din punct de vedere plastic, este înlocuit aici printr-o savantă compensare de curbe și contracurbe care rotunjesc în plan volumele, accentuînd statica monumentală a celor două figuri și atrăgînd astfel atenția asupra lor prin izolarea de rest și proiectarea lor, pe un fundal de convenție, într-o riguroasă încadrare în dreptunghiul ideal, pe care îl sugerează conjugarea verticalei copacului cu orizontala ramurii desprinse din el.

Comparația dintre cele două variante ale aceluiași motiv învederează deosebiri nu doar de tehnică,

decupaj și modalități plastice, ci și de viziuni : lirism cosmic, sugerînd o lume deschisă — în desen ; epicul scenei de gen, înfățișînd o lume închisă — în pictură. E în aceasta o indicație că, la Ștefan Dimitrescu, desenul, departe de a fi subordonat scopurilor picturii, își urmează, paralel, un drum al său, răspunzînd, într-o perspectivă intelectuală diferită și cu alte mijloace, unei problematici distincte.

În centrul artei lui Ștefan Dimitrescu stă omul. Dar — cu excepția cîtorva portrete — nu omul izolat, insul, ci omul în relație cu mediul său uman și natural, omul deschis față de lume, în permanent și multilateral contact cu ea, ocupînd un loc al lui și îndeplinindu-și rolul ce îi revine de la caz la caz într-un metabolism universal, exprimat de fiecare dată prin alte și alte determinări.

În sfera interumanului, artistul reușește să exprime relația chiar și în portretele individuale (în *Miner*, prin costum, prin graba pasului spre lucru și printr-un accesoriu abia indicat [lămpașul de miner] ; în portretul de *Bătrînă*, prin portul țărănesc oglindind apartenența modelului la un mediu social determinat, ca și prin expresia fizionomică, sumar schițată, în care, cu subtile nuanțe de psihologie individuală, se răsfrînge conștiința acestei apartenențe).

Cu atît mai mult, relația își află o expresie adecvată și prioritară în motivul cuplului uman — tovarăși de viață, de muncă, de petrecere etc., frecvent la Ștefan Dimitrescu, atît în desen, cît și în pictură. Este vorba fie de adevărate portrete, în care interesul pendulează între redarea psihologiei individuale și aceea a relației intersubiective — accentul căzînd asupra primei — fie de schițe ale unor situațiii de moment, în care întîietatea o are relația, iar portretul propriu-zis este expediat sumar, deși nu mai puțin convingător. Desenele din prima categorie dau atenție fizionomiei ca mijloc principal de caracterizare portretistică ; celelalte pun preț mai mult pe atitudine, din cuprinsul căreia, în contextul situației date, se pot deduce — mai degrabă decît desluși — trăsăturile fizionomice, altminteri doar semnalate.

O nuanțare, aproape imperceptibilă, a viziunii — operată în cadrul desenelor aparținînd acestei ultime categorii — deplasează relația din sfera interumanului în sfera raporturilor dintre om și natură. I-a fost de ajuns artistului, în schița *La tîrg*, să sugereze orizontul prin simpla linie închipuind o spinare de deal în depărtare și să repartizeze blînd lumina și umbrele asupra celor doi săteni și a vitelor și căruțelor din jur, pentru ca natura să pună stăpînire pe grupul uman înfățișat — pe om, în general — asimilîndu-și-l. El se confundă cu peisajul, formează împreună un tot. Oricît de parcimonios insinuată în imagine, natura ajunge să invadeze umanul.

Simbolic, această viziune își află o neașteptată expresie în desenul *La cîrciumă*, în care un cal, priponit de masa unde cinstesc împreună doi prieteni de pahar, pare a fi un al treilea conviv, pe aceeași treaptă cu ei. La rîndul său, omul își pierde identitatea umană, devine natură : astfel, unul dintre cei doi comeseni, întors cu spatele, rămîne în anonimatul situației generice (petrecere în doi la cîrciumă) ; celălalt, deși i se pot descifra întrucîtva trăsăturile feței, împărtășește și el aceeași condiție. De acum încolo, asupra ființei umane apasă amenințarea de a se vede surghiunită la periferia naturii, ca o anexă neglijabilă a ei, ca în desenul *La cîmp* înfățișînd un picnic. Cel mult i se îngăduie să facă parte integrantă din peisaj, ca de la egal la egal, cu condiția reducerii semnificației sale la sfera biologicului. E cazul numeroaselor imagini de plajă cu figurație umană ce își afirmă vital prezența sub ciocnirile de lumini și umbre ale ambianței marine.

Depărtîndu-se de viziunea antropocentrică ce punea accentul pe relația interumană,și abordînd deschis relația om-natură, Ștefan Dimitrescu sfîrșește prin a situa omul în perspectivă universală, ca element component al armoniei cosmice. Acestei deplasări în viziune (încetinită, cît privește pictura, de persistența interesului pentru imaginea privilegiată a omului) îi corespund schimbări în modalitățile plastice. Înnoirea se reflectă și sub aspectul tehnicilor desenului : creionul, a cărui incisivitate permitea redarea determinărilor particularizatoare ale relației interumane, face loc tot mai mult căr-

bunelui, folosit divers după teme și după etape evolutive. În tema tîrgurilor, din faza ardeleană, e pusă la contribuție aptitudinea lui de a sugera vibrația imperceptibilă a aerului și inflexiunile domoale ale luminii, pe cînd în tema plajelor din faza dobrogeană se face apel la resursele lui de ton (corespunzătoare celor ale cromaticii vii din pictura acestei faze) și la intensitatea contrastelor de valori, susceptibile de a fi exprimate printr-o atare tehnică. Desenul cu pensula în laviu de tuș își face și el apariția, accentuînd, la un mod pur pictural, densitatea catifelată a negrurilor și luminozitatea radioasă a alburilor.

Dar mutația fundamentală se afirmă în domeniul formei și al compoziției. Aici desenul nu se mai limitează a însoți pictura, comentîndu-i achizițiile ori, dimpotrivă, împrumutîndu-i propriile lui soluții, ci face un mare pas înainte, pe care picturii nu i-a mai fost dat să-l urmeze, din cauza morții premature a artistului. Acest pas îl constituie invenția arabescului. (Spun : invenție, fiindcă el nu provine din împrumuturi, ci decurge cu necesitate din logica dezvoltării artei lui Ștefan Dimitrescu.)

Încă de timpuriu, s-a conturat în cuprinsul acesteia vocația formei esențiale, dictată de constrîngerile lăuntrice ale compunerii motivului. Educîndu-și această nobilă vocație la școala experienței cézanniene, asupra căreia a avut prilej de meditație în faza pariziană (1912) a formației sale ; de asemenea, la școala picturii quatrocentiste din Toscana și Umbria, de care a luat cunoștință cu ocazia călătoriei în Italia (1921) ; în sfîrșit, la școala meșterilor noștri populari, al căror instinct pentru forma simplificată îl avea în sînge și ale căror creații, răspîndite în spațiul cultural familiar lui, îl stimulau permanent, Șt. Dimitrescu a eliminat în mod consecvent orice descriptivism din cuprinsul artei sale, exercitînd cu pilduitoare stăruință studiul formei concise, lapidare, de maximă eficacitate.

Cotitura produsă în viziunea artistului, o dată cu afirmarea interesului pentru relația om-natură, a accelerat procesul de concentrare a formei, imprimîndu-i o anumită febrilitate, care a înclinat balanța stilului

dinspre statica monumentală a compozițiilor în ulei înspre dinamica plină de nerv a schiței, înțeleasă nu atît ca stenogramă a unor momente fugitive, ci ca expresie eliptică, bine chibzuită, a structurii, în contextul a ceea ce, cu un termen general, am numit „relație". Complexă prin natura ei, relația cuprinde atît constante (de o mare pondere în desenul lui Ștefan Dimitrescu, axat mai mult pe atitudinea figurii omenești decît pe gest), cît și elemente conjuncturale, care exercită o continuă presiune asupra constantelor formei imprimîndu-le inflexiuni dintre cele mai neașteptate. O atare relație în mișcare se încorporează în scheme mobile, mereu altele, rod al conjuncției dintre premeditare și inspirație. De un caracter net liniar, schema folosește îndeobște tehnica desenului în creion, reinstaurată în vechile ei drepturi, cu deosebirea că acum îi revine sarcina de a reda nu trăsăturile particularizatoare ale relației, ci pe cele generalizatoare — așadar, de a crea un raport de echivalență între om și natură, punînd reprezentarea lor sub puterea unui aceluiași semn plastic : linia.

În elipticul extrem al unei astfel de scheme liniare — pe nume : arabesc — partea se confundă cu întregul, îl reprezintă ; semnul se confundă cu semnificatul, îl conține. Prin aceasta, semnul capătă o valoare în sine, de formă — act (esențial deosebită de forma-reprezentare), care îl face să fie prețuit chiar și independent de ceea ce semnifică. El se aseamănă unei caligrafii libere, inspirate, improvizînd însă nu în afara, ci înăuntrul realului, și, ca atare, impregnată de substanța structurilor transparente ale lumii.

martie 1974

## I. THEODORESCU-SION

La Theodorescu-Sion ritmul manifestărilor artistice înfățișează un caracter pendular. Pictorul evoluează prin etape care contrastează, cel puțin ca ținută exterioară,

de la o expoziţie la alta. Anul trecut, Theodorescu-Sion se arăta preocupat să exploreze resursele de culoare ale materiei, ceea ce îl împingea spre un dinamism cromatic. Asistam la iruperea temperamentului pictural în cadrul tabloului, ale cărui părţi alcătuitoare erau astfel dezintegrate din aşezarea lor formală. Acestei tendinţe de fragmentare şi particularizare îi corespundea preferinţa pentru motive intimiste: flori, bibelouri, cărţi, marchize de porţelan. O lume miniaturală îşi făcea apariţia în pînzele lui Theodorescu-Sion, surprinzătoare la acela care, în compoziţii mai vechi, ştiuse să armonizeze ţinuta dîrză a ţăranului cu dimensiunile unui peisaj legendar.

În actuala expoziţie, Theodorescu-Sion revine la o măsură umanistă preţuită în trecut, renunţă la farmecul imediat al paletei, subordonînd culoarea principiului de organizare unitară a ansamblului. O simplificare nespusă determină chipul liniştit al lucrărilor din urmă. Modul de compunere a tablourilor este iarăşi luat în seamă, logica raporturilor formale solicită din nou, în mod deosebit, interesul pictorului. Ceea ce preţuim de astă dată este felul net cum sînt prezentate problemele. Dualismul senzaţie-structură, care, începînd cu Cézanne, formează tema-cheie a picturii, ne este înfăţişat ca o confruntare între două expresii ireductibile. În pictura lui Theodorescu-Sion calitatea senzaţiei de culoare tinde la diferenţieri extreme, în timp ce principiul de compoziţie subliniază elementele unificatoare. Rezultă de aici un dialog neîncetat între concepţia statică a tabloului şi percepţia vizuală mobilă, unul din acele dialoguri care determină bogăţia de contraste a dezvoltării spaţiale.

Succesiunea liniştită a planurilor de culoare este însă hotărîtoare pentru impresia generală. Ea mijloceşte soluţionarea unei vechi probleme — aceea a aspectului decorativ al tabloului —, pe care pictorul şi-a pus-o dintru început, reluînd-o cu o stăruinţă ce ne pare simptomatică. Multora, abordarea ei astăzi le va fi părînd lipsită de interes. Căci tabloul de şevalet, invenţie a spiritului particularist şi naturalist nordic, a intrat prea mult între obişnuinţele de gîndire ale omului mo-

dern, atras exclusiv de ceea ce este viață concretă, și căruia atitudinile stilizate din cuprinsul frescelor Renașterii, bunăoară, îi apar perimate. Celor mai lucizi nu le poate scăpa totuși constatarea că tocmai mentalitatea aceasta se dovedește a-și fi trăit traiul, că timpul nostru se arată preocupat să așeze sinteze spirituale în locul analizelor senzoriale. Înțelesul sintetizator al picturii înzestrată cu valori decorative, forma citeață, scrisul mare, pot deveni simboluri de comuniune spirituală într-o societate fundată pe norme de viață obștească. Deocamdată lipsesc înseși condițiile obiective pentru dezvoltarea unei asemenea picturi. Monumente care să întruchipeze sensul unor năzuințe colective nu se mai ridică. Un Puvis de Chavannes, un Gauguin sau Matisse, bunăoară, au căutat, fiecare în alt fel, să recheme la viață în lucrări de factură largă o ordine de idei ușor comunicabile în straturi omenești cît mai cuprinzătoare. Ei au lucrat în sentimentul pictorilor de frescă, folosind însă — cel puțin ultimii doi — mijloacele picturii de șevalet. În aceasta se ascundea riscul îndepărtării de la generalitatea de termeni a unor compoziții decorative și apropierea de o formulă, căreia îi convenea cadrul picturii de șevalet, spațiul unui interior burghez și ambianța artistică a atelierului.

Instinctul sigur îl va fi avertizat pe Theodorescu-Sion în ce parte este pericolul. Numeroase lucrări din expoziția de la Ateneu experimentează o tehnică mai puțin utilizată astăzi : pictura în tempera. Prin mijlocirea ei, artistul reușește să detașeze planul valorilor decorative. Senzația de culoare, obiectivîndu-se, este fixată în pete ornamentale, care, prin contrastele dintre ele, imprimă materialului omogen și durabil ceva din imobilitatea transparentă, cu accente vii, a unui vitraliu. În felul acesta, dualismul senzație-structură se convertește în unul oarecum diferit. Deosebirea este exprimată de unghiul pe care îl formează atitudinea Cézanne cu atitudinea Matisse. Preocuparea structurală s-a transformat în una decorativă. Mă refer îndeosebi la natura moartă cu un plan mare de culoare verde, în care trăiește liniștea sensibilă și cromatismul lucid din pînzele lui Matisse.

Pictorul I. Theodorescu-Sion rămîne unul dintre artiştii cei mai frămîntaţi de probleme din cuprinsul artei actuale, o personalitate de prim ordin, de care este legată, în bună parte, dezvoltarea picturii româneşti.

februarie 1932

## „GRUPUL CELOR PATRU"

Deşi nu se sprijină pe o tradiţie îndelungată „Grupul celor patru" a ajuns să reprezinte interese serioase în mişcarea artistică a ţării, a devenit un fel de instituţie, al cărei eminent rol educativ nu poate rămîne străin mult timp cercurilor largi de cultură românească. Înrîurirea binefăcătoare a acestui grup ca agent de cultură porneşte de la înalta conştiinţă a faptului de artă ce-i însufleţeşte, deopotrivă, pe compunătorii lui, şi care se reflectă în nivelul ridicat, atins la fel ca şi în trecut de lucrările actualei expoziţii organizate de ei. Francisc Şirato, N. N. Tonitza, Ştefan Dimitrescu şi Oscar Han sînt patru talente reale, dublate de un discernămînt sigur al valorilor plastice. Toţi patru s-au manifestat cu necontestată autoritate în domeniul criticii de artă dînd dovadă nu numai de pricepere profesională, dar şi de cea mai largă înţelegere a fenomenului artistic. Era de aşteptat ca spiritul critic al celor patru să se fi exercitat şi faţă de realizările proprii, atît în decursul procesului de creaţie, prin abordarea unei problematici majore, cît şi după, prin stricta selecţionare a lucrărilor destinate contactului cu publicul. Expoziţia de acum justifică pe deplin aceste aşteptări. Fiecare lucrare înseamnă o reuşită, soluţionarea vreunei probleme de ordin pictural sau plastic; întreg ansamblul trădează activitatea spiritului autocritic, proclamă eficacitatea unei atare atitudini în determinarea nivelului general al expoziţiei.

Dacă de la consideraţii generale vom trece la analiza oricît de sumară a aportului fiecărui expozant,

verificarea scontată nu va întîrzia să se producă. Astfel, bunăoară, reușita actuală a lui Francisc Șirato trebuie atribuită unui efort perseverent de concentrare asupra problemelor de creație, desfășurat cu luciditate de-a lungul ultimilor ani. Nici astăzi nu se poate afirma hotărît că momentul critic a fost depășit, dar problemele își primesc parțial o soluționare valabilă. În toată căutarea lui Șirato, un principiu a fost necontenit avut în vedere: integritatea formei. Pentru cine cunoaște structura lui intelectuală, existența acestei constante apare de o necesitate incontestabilă. Mijloacele folosite de pictor au variat pe măsură ce problematica sa își însușea inedite puncte de vedere, dar principiul integrității formei a rămas pînă la urmă nezdruncinat. De la profilarea formelor și culorilor în scheme liniare pînă la sinteza de formă, culoare și atmosferă a stadiului ultim este drum îndelungat — drumul ce unește începuturile clasicizante cu expresia de astăzi a unui integralism de caracter contemporan, care justifică, deopotrivă, afirmarea aspectelor senzoriale ale materiei, cît și aceea a valorilor spiritului. Cîștigul cel mare în arta lui Șirato îl constituie acum substanța îmbogățită a picturii sale, atmosferizarea largă a aspectelor prinse între cadre dreptunghiulare. În cîteva portrete și naturi moarte, subtilitatea tehnicii realizează o atmosferă extrem de fluidă și cristalină. Procedeul degradărilor de tonuri și particularitatea trăsăturilor de pensulă, jocul măiestrit cu cele mai diferențiate tente, contribuie la acel rafinament optic, propriu ambianței de senină și înnobilată umanitate din ultimele lucrări. Pentru gradul de complexitate pe care îl atinge astăzi tehnica picturală a lui Șirato e de ajuns să menționez procedeul pur sintetic pe care el îl stăpînește ca puțini alții, procedeu în care elementelor picturii li se atribuie o funcționalitate polivalentă. Concomitent, alăturarea cu măsură a cîtorva pete de culoare determină un anumit raport cromatic, construiește o formă în spațiu, gradează valorile și face să vibreze de jur împrejur aerul. Pictura, astfel înțeleasă, capătă mai multă substanță, adîncind realitatea în perspectiva spiritului, ale cărui planuri se sprijină pe o geometrie transparentă de forme pure. De aceea, Fran-

cisc Şirato îmi apare ca fiind magicianul care a reuşit aventura concilierii dintre două expresii ireductibile: permanenţa tipurilor şi nestabilitatea dăinuirii în timp, contopind astfel într-o sinteză unică, senzorial-spirituală, rigoarea cu încîntarea.

Prin farmecul apropiat al expresiei, prin comunicativitatea caldă a armoniilor de culoare, N. N. Tonitza se aşază la un pol opus. O inepuizabilă vervă coloristică, inspirată din neprevăzutul naturii, îşi desfăşoară registrul surprizelor şi ispitelor. Ne aflăm în faţa unui temperament artistic excepţional. În adevăr, rareori întîlnim atîta spontaneitate la un artist, puţini dovedesc o egală inventivitate, o asemănătoare efervescenţă a imaginaţiei picturale. Privirii scrutătoare i se descoperă totuşi, sub gestul în aparenţă cel mai firesc, un calcul implicat, fie că artistul şi l-a mărturisit sieşi, fie că de bună credinţă l-a ignorat. „Spontaneitatea" lui Tonitza mi se pare mai degrabă efectul unei cultivări atente a sensibilităţii şi expresiei artistice. Considerate sub un alt unghi, creaţiile sale ultime îşi pierd caracterul fragmentar, înfăţişîndu-se ca întreguri autonome, centre de adeziune a eficienţelor picturale. Totuşi, în opinia curentă, punctul de vedere al sensibilităţii imediate şi al dinamismului vitalist continuă să rămînă singurul la care sînt raportate în mod obişnuit realizările artistice ale lui Tonitza. Eroarea legată de îngustimea unei asemenea înţelegeri este veche şi, într-o măsură, popularizată de cronicarul plastic. Se insistă, bunăoară, asupra calităţii sensibile a alburilor lui Tonitza, fără a se semnala şi rolul lor în compoziţie, simplitatea cu care construiesc o pînză. De asemenea, violenţele coloristice din pictura artistului, privite izolat, îşi află preţuirea doar pentru forţa de impresionare. Unilateralităţii acestui punct de vedere îi scapă funcţia lor eminentă în echilibrarea ansamblului, pe care tocmai discontinuitatea pe care o introduc ele îl încheagă. Reduse la un principiu de armonie, violenţele cromatice îşi află o limită controlabilă artisticeşte în expresia picturală a întregului.

În cazul picturii lui Ştefan Dimitrescu, efortul creator se distanţează, deopotrivă, de sociabilitatea facilă a unui colorism strălucit, ca şi de izolarea austeră într-o problematică a formei, ce poate părea multora rebarbativă. Prin moderaţia care îi caracterizează stilul, Ştefan Dimitrescu este al pămîntului nostru, ale cărui reflexe le şi surprinde în dogoarea nudurilor pictate de el. Există un sentiment tainic de participare la procesele naturii, ca atitudine fundamentală inerentă artei sale. Aşa se explică sinceritatea aproape umilă a expresiei, anonimatul acestei picturi care se dispensează fără şovăire de efecte uşor de cîştigat. Şt. Dimitrescu lucrează în sensul naturii. În reprezentarea sa artistică, un nud înseamnă întotdeauna un trunchi de vitalitate, existenţă vegetativă desăvîrşit adaptată mediului. Sobrietatea plină de căldură reţinută a paletei, modelajul frust al planurilor de culoare, aerul de senzualitate sănătoasă ce se desprinde din pînzele pictorului sînt tot atîtea indicaţii despre autenticitatea unei viziuni, care, cu o simplitate asemănătoare aceleia a ţăranului nostru, răspunde cuminte chemărilor gliei.

Sculptorul O. Han se înscrie şi el pe un drum de căutări rodnice. Spre deosebire de unii înaintaşi pe care literatura i-a prins în lanţurile ei de năluciri stoarse de sevă, Oscar Han, condus de conştiinţa sigură a valorilor plastice, şi pătruns de legătura ideală dintre sculptură şi arhitectură, construieşte în spaţiul tridimensional volume perfect definite, realizînd din raportarea lor reciprocă o expresie de statică monumentală. Monumentele sale întrupează de cele mai multe ori o idee poetică pe care o obiectivează în alegorii inspirate, sau definesc un caracter omenesc prin fixarea în material durabil a trăsăturilor fizionomice esenţiale, prin care se lasă identificate personalităţile excepţionale. Portretele lui Han merg mai departe de asemănarea fizică cu modelul. Ele sînt sinteza unor caractere, traduc ceva din energia spirituală care însufleţeşte orice personalitate omenească deosebită.

aprilie 1930

## ELENA POPEA

Pictura Elenei Popea este legată de plăcerea drumeției, pe care o află nu în înfățișările insolite ale exotismului, ci în ceea ce, mai puțin bătător la ochi, marchează caracterul unui popor ori al unui peisaj. Motivele curente, precum, în cazul Olandei — țară îndrăgită de pictoriță — : morile de vînt, cîmpurile de lalele sau de zambile, costumul popular, sînt înfățișate cu sănătoasă și nepăsătoare voie bună, nu pentru meritul de a ieși din comun, ci, dimpotrivă, pentru acela de a se încadra în atmosfera obișnuită a locului. Artista ocolește atracția motivelor spectaculoase, dînd preferință acelora care, cu simplitate, îi trezesc ecouri afective în acord cu propriile stări de suflet, ca bunăoară, cerurile înnorate ale Olandei ori cele înnegurate ale Londrei. Ceea ce este mohorît în atmosfera lor se reflectă și în reprezentarea figurației umane, oamenii apărînd — pe aceeași treaptă cu casele, drumurile, copacii — drept elemente convergente, fugitiv evocate, ale unuia și aceluiași peisaj.

Artă de notație, pictura Elenei Popea își însușește tot mai mult caractere grafice, prin întrebuințarea pensulei și a scrijiliturii ca mijloace de stenografie coloristică. Atenția față de amănuntul revelator dă uneori peisajelor cu figuri un aspect cvasiminiatural. Unit cu dragostea pentru luciul de email al pastei, el explică impresia de densitate pe suprafețe mici, pe care o iscă unele lucrări ale artistei. Altminteri, libertatea de factură este la fel de însemnată ca și libertatea de interpretare a figurii omenești. Sub acest raport, e de semnalat preferința pe care artista o acordă gestului cu semnificație tipică față de trăsăturile individualizatoare. Cu însușiri de acest fel, Elena Popea apare ca interpreta omului și a peisajului ardelean. Ceva din atmosfera frustă a ținutului de peste munți se lipezește parcă, în pînzele ei, sub cuvîntul de duh al unui înțelept ghiduș.

30 noiembrie 1928

Asemenea vrăjitorilor, cărora superstiția populară le atribuie puteri în alcătuirea și dezalcătuirea grupărilor de

forțe ale naturii, creatorul de artă, potrivit zicalei cunoscute, *face și desface*. În sintezele lui, deslușim înfruntîndu-se o tendință de integrare cu una de dezintegrare. De la caz la caz, una sau cealaltă poate predomina. Pe unii îi atrage însumarea experiențelor parcurse ; pe alții, distanțarea de ele. Primii urmăresc de preferință bunul meșteșug și, în final, ori eșuează în manieră, ori se împlinesc în stil. Ultimii, dimpotrivă, vădesc o atitudine de degajare față de determinismul tehnic, alimentată de prospețimea intuiției. Afirmarea unei asemenea poziții înseamnă permanentă răsturnare de brazde, desțelenire a obișnuințelor, reconstituire din cioburi a unei lumi care, neașteptat, radiază o strălucire nouă.

În apropierea acestui izvor de tinerețe fără bătrînețe, din generozitatea gliei natale, a crescut aspru graiul de culori al Elenei Popea. Spre deosebire de colegii săi din categoria „meșteri", care se mulțumesc să-și gospodărească ori să-și sporească agoniseala, Elena Popea risipește cu o mînă ce a adunat cu cealaltă. Ea face și desface : vrăjește, dar mai ales descîntă. În puterea descătușării din vraja închegărilor anterioare, deslușim semnele tinereții spirituale, resorturile dinamismului creator în desfășurare.

Astăzi înțelegem că prețiozitatea în tratarea unor amănunte din pînzele sale ține nu de perfecționarea, metodic urmărită, a instrumentului pictural, ci de felul viziunii artistei. Aceasta cultivă în mod predilect o particularitate lirică, pe care o voi numi *simbolica perspectivei*. Desfășurarea planurilor în adîncimea spațiului nu respectă raporturile optice în complexitatea lor, ci numai le semnifică prin relația, armonios stabilită înăuntrul unei sinteze spirituale, între planurile de relief și cele de atmosferă. Ar fi greșit să credem, potrivit concepției antropocentrice a Renașterii, că primele sînt constituite exclusiv din reprezentări figurale, iar ultimele, cu aceeași exclusivitate, din elemente de peisaj. Ceea ce aș putea numi panteismul Elenei Popea așază adeseori omul în planurile de atmosferă și peisajul în cele de relief. Nu este vorba de o extravaganță, ci de sentimentul care însuflețește concepția despre viață în reprezentarea

artistică a Elenei Popea, concepție atît de apropiată de aceea a poeziei noastre populare.

În termeni generali voi spune că Elena Popea a înlocuit perspectiva optică prin perspectiva spiritului. Această libertate, al cărei unghi larg de desfășurare îi permite uneori apropierea de marea artă, este cîștigată nu cu nesocotirea meșteșugului, ci doar prin detașarea de el, implicîndu-l însă. Fără îndoială, Elena Popea stăpînește meșteșugul ca puțini alții. Pregnanța unor prime planuri mărturisește un simțămînt neobișnuit pentru plastica picturală, culorile capătă densitatea smalțului, acordurile au gravitate. Dar, din opera sa lipsește cu totul voința de etalare a unor recorduri de meșteșug. La timp potrivit, stîngăcia apare și ea în mod cu totul firesc, luminînd brusc sensul artistic al vreunei lucrări. Căci, primenirea viziunii de la pînză la pînză înseamnă pentru Elena Popea singurul criteriu de valorificare a unei lucrări, în timp ce prețiozitățile picturale — atît de frecvente în opera sa — apar ca simple funcțiuni ale expresiei artistice.

Îmbinarea dintre rigoarea tehnică și ingenuitatea sentimentului — dintre : *a face* și *a desface* — are loc, în cazul Elenei Popea, într-un fel care reliefează înaltul grad al conștiinței ei de pictor. Căci, pictura apărîndu-i ca un fapt de necontenită creație și nicidecum ca o acumulare de rețete de atelier, tabloul, de fiecare dată altul în alcătuirea lui, se definește, sub aspectul constantelor, ca un sistem autonom de relații de formă și culoare, pe care îl dirijează o obiectivitate de pictor. Literatura și așa-zisa „poezie" sînt în mod consecvent eliminate din cuprinsul picturalului frust, pe care Elena Popea îl cultivă cu emoție pur artistică. Fără a recurge la astfel de mijloace extrinsece, păstrînd intact caracterul pictural, pînze de felul aceleia care înfățișează o bina în construcție traduc cu vehemență coloristică un sentiment de înalt patetism al vieții, care abia el, astfel tălmăcit, este cu adevărat poezie.

noiembrie 1930

Dintre pictorii din Ardeal, care au jucat un rol de frunte în viața artistică a țării între cele două războaie, de curînd dispăruta Elena Popea a fost artistul cel mai puțin înfeudat unui program. Vocația sa pentru armoniile peisajului natal purcedea din adîncuri incalculabile, avea ceva din impetuozitatea pîraielor de munte, clocotitoare și înspumate. Prilej de confruntare cu propriile obîrșii, un astfel de peisaj constituia pentru ea mai mult decît un simplu subiect de pictură. De aceea, niciodată pictura Elenei Popea nu a fost mai plină de asprimi și de nostalgie ca în peisajele desfătate — cum îi plăcea să le numească — de la Bran. Niciodată dialogul dintre cer și pămînt nu a fost mai dramatic. Niciodată volbura pasiunii răscolitoare nu a vibrat mai intens.

S-ar putea crede că un asemenea absolutism liric este incompatibil cu normele ce condiționează obiectiv închegarea unor compoziții. Și totuși, exploatînd vîna viguroasă a intuițiilor sale artistice, Elena Popea a descoperit gesticulația esențială care animă cîteva mari compoziții cu figurație din satele ardelene. În cuprinsul lor, mitul permanenței biologice trăiește puternic, aureolat de lumina calmă a evidențelor intuitive. Gesturile așa de fericit găsite, ample și de o mare demnitate în încetineala lor meditativă, se înlănțuie laolaltă, fără contenire, într-o horă, rînd pe rînd înfiripată și destrămată, asemenea unui crîmpei nostalgic de melodie populară. Ele constituie un puternic aport original la istoria picturii românești.

Cine a resimțit astfel îngîndurarea și dorurile omului din popor a depășit prin inspirație ceea ce, în mod obișnuit, se numește talent. Puțin interesează că preocuparea de compoziție nu prezintă, în opera Elenei Popea, un caracter sistematic, ca și faptul că rarele ei compoziții — articulate, dealtminteri, cu o știință desăvîrșită a cerințelor specifice — dau adeseori, prin execuția în tempo rapid, proprie unui temperament tumultuos, impresia de simple schițe. Ele au tot ce trebuie pentru a se integra genului și constituie exemple prețioase ale unei viziunii monumentale epice în pictura noastră.

17 iulie 1941

## NINA ARBORE

Nina Arbore cultivă o artă clasică sub aspect morfologic, dar modernă prin substanța lirismului ei concentrat, bogat în nuanțe și de o rară transparență. În această transparență își află încununarea procesul de consecventă decantare a elementelor picturii, propriu artei practicate de Nina Arbore. Grație lui, forma atinge o puritate pe care nu o tulbură nici o umbră de tratare naturalistă. Însăși figura — de către mulți investigată cu obositoare minuțiozitate — își datorează forța de expresie exclusiv raporturilor mari ce îi determină conturul — acest echivalent formal, totodată riguros și sensibil, al caracterului fizionomic. În mod corespunzător, culoarea este supusă unei elaborări care îi subliniază nuanța intelectuală, fără însă a-i atenua virtuțile emoționale, ci dimpotrivă, potențîndu-le prin reflectarea pe planul conștiinței. Ilustrarea unei atare elevate sinteze dintre elementele picturii ne e oferită, printre altele, de portretul roz-albastru, a cărui expresivitate este greu de spus din ce rezultă, atît de simplu boabele viorii ale pupilelor joacă în profilul alungit ca de migdală al ochilor, atît de firesc o mînă de ceară, delicată, șuie, se așterne peste cealaltă, însuflețind rozul palid al rochiei. Siniliul intens al fotoliului, verdele crud al draperiei și rozul acesta încheagă o armonie cromatică gravă, de un farmec tulburător. Într-o altă pînză — *Nudul cu lalele* — accentul e pus pe expresivitatea formei, ale cărei rotunjimi se întăresc pe alocuri în contururi lemnoase care aduc aminte cubismul, așa cum se reflectă în pictura lui Derain din anii '20. Ca și la acesta, volumele absorb spațiul înconjurător, excluzînd influența molesitoare a atmosferei și se lasă prinse în ritmuri puternice, care strîng laolaltă, cu o rară vitalitate, elementele formale din compoziție. Seva pămîntului se răspîndește în tot cuprinsul sînilor, desăvîrșit sferici și le măsoară greutatea, în timp ce desfoierea lalelelor emană nu știu ce parfum de tăinuită senzualitate.

decembrie 1926

## P. IORGULESCU-YOR

Expoziția lui P. Iorgulescu la „Hasefer“ se așază pe drumul cel bun al artei adevărate și înseamnă pentru pictor un pas mai departe spre lămurirea de sine. De la „peisajele mecanice“ de acum cîțiva ani pînă la peisajele din Delta Dunării sau pînă la priveliștile din porturi este, pentru cine știe să vadă, un drum lung în evoluția expresiei artistice la pictorul nostru ; un drum pe care avea să-l urmeze cu tenacitate și cu preștiința parcă a desfășurării stadiilor următoare, sfîrșind cu cel actual, deplin adecvat personalității sale. Este vorba de o dezvoltare care unește armonios intențiile îndrăznețe ale începutului cu înfăptuirile controlate ale maturității, chiar dacă între unele și celelalte există, aparent, discrepanțe. P. Iorgulescu-Yor ni se arată acum ca un colorist cald ce știe să îmbine în acorduri delicate dar ferme cîteva tonuri fragede, un intimist pentru care contează diferențierea atmosferei sufletești dintr-o pînză. Poate ar fi greu cuiva să recunoască în acest enunț pe artistul solicitat cîndva de violenta construcție cromatică a peisajelor mecanice, pe răzvrătitul care proclama caracterul eminent al disonanțelor de tonuri ca expresie a izbucnirilor unui temperament năvalnic. Între cel dintîi moment, caracterizat prin aglomerarea de culori puternic contrastante în închegarea dinamică a cîtorva planuri mari, și cel actual, de subtilă armonizare a nuanțelor de culoare, s-ar părea că intervine o soluție de continuitate. De fapt însă, în aspectele actuale ale picturii expozantului de la „Hasefer“, descoperim aceleași însușiri de colorist prin care el s-a făcut cunoscut și prețuit, numai că transpuse în alt mod. Supunîndu-se disciplinei picturale — care le frînează desfășurarea stihială legată de subiectivitatea artistului —, aceste însușiri tind acum spre definirea în termeni obiectivi a realității, bineînțeles fără a impieta asupra latitudinii de interpretare. Prin încadrarea în reguli, pictura, departe de a-și pierde din vitalitatea afișată oarecum ostentativ odinioară, ca un punct de program estetic, și-o sporește. Astăzi, vigoarea nu se mai traduce în imagini ale forței, cum erau arborii din peisajele mai vechi, prinși în ritmul unei dina-

mici contorsionate, ci alimentează dinăuntru sistemul de relaţii prin care se defineşte oricare din pînzele expuse. Detalierea unui plan secundar, echilibrarea cîtorva pete de culoare într-un fond implică o mai reală mobilizare a temperamentului coloristic decît era nevoie pentru simpla lui etalare şi, totodată, mai eficace în crearea de valori specific picturale.

Din controlul consecvent de sine se naşte acea sugestie tot mai stăruitoare, de cultivare a expresiei, prin care se caracterizează una din laturile stadiului actual al artei lui P. Iorgulescu. În adevăr, acesta apare astăzi ca unul din cei mai cultivaţi profesionişti ai paletei din ţara noastră, dacă prin cultură profesională înţelegem minimul de condiţii care permite raportarea nestingherită a celor mai subtile intenţii la mijloace de expresie cît mai diferenţiate. Nu cunosc mulţi pictori români contemporani apţi să realizeze echivalentul rafinamentului pictural din pînza înfăţişînd un interior cu un fotoliu mare, vişiniu. Meşteşugul atinge aici, ca şi în alte cîteva pînze, un maximum de mlădiere, dincolo de care el pare a se şterge, spre a lăsa loc expresiei coloristice pure. Mici invenţii în alcătuirea motivului — aşezarea unei glastre cu flori la picioarele fotoliului, introducerea unei draperii sau a unei oglinzi — oferă pretexte fericite imaginaţiei picturale pentru diversificarea ritmului de culoare. În toate aceste cazuri, paleta este luminoasă, arătînd preferinţa artistului pentru cîteva nuanţe fragede de roz, galben sau verde. Din cînd în cînd, un roşu aprins ori un albastru pronunţat determină armonii mai grave, ce reprezintă un alt aspect al actualei expoziţii.

În pînzele lui Iorgulescu-Yor se dă o atenţie deosebită detaliilor, fie pentru rezonanţa lor intimă de ordinul sugestivităţii poetice, fie pentru rolul ce li se atribuie ca elemente ale construcţiei prin culoare. Din acest ultim punct de vedere, ştiinţa lui Iorgulescu suferă comparaţii cu aceea a cîtorva din fruntaşii picturii româneşti de astăzi. Integrarea unor asemenea elemente în compoziţia echilibrată a maselor de culoare se înfăptuieşte cu simplitate, într-un suflu de mişcare avîntată, care dă impuls ritmurilor. În pregnanţa acestora desluşim ecoul impulsivităţii primare din peisajele mecanice

de odinioară. El apare, de asemenea, în aspectul frămîntat al pastei și în relativa asprime cu care e modulată pe alocuri culoarea, ca în cazul verdelui vegetativ din cîteva peisaje din Deltă. Prin folosirea unor contraste puternice, se evidențiază și mai mult persistența temperamentului de colorist impetuos, pe care îl vădeau începuturile. Lumina și umbrele puternice din aceste peisaje sînt făcute din culoare, ca și vegetația somptuoasă, reflexele apei, goliciunea unui mal, cerul. În priveliștile din Deltă, ca și în compozițiile cu subiecte din viața porturilor, ni se dezvăluie astfel un alt chip al picturii lui P. Iorgulescu, oglindind o tendință larg constructivă, în opoziție cu arta de nuanțe a interioarelor, florilor și naturilor moarte. Dar nu e vorba, în această preluorare a unui stadiu evolutiv mai vechi, decît de extensiunea pe scara expresiei artistice a modalităților de care dispune o sensibilitate bogată, spre a se manifesta prin mijlocirea graiului culorilor. În toate cazurile, culoarea își asumă o multiplicitate de funcții expresive pentru diferențierea structurală a imaginilor, fixînd odată cu chipul văzut al lumii reflexul mobilității creatoare sub unghiul căruia ne este revelată existența lăuntrică a artistului.

ianuarie 1931

De la peisajele așa-numite mecanice de acum cîțiva ani, pînă la cele din Dalmația, prezentate în actuala expoziție, pictura lui P. Iorgulescu a cîștigat tot mai multe elemente concrete, vizuale, părăsind abstracția sintezelor de planuri mari colorate și eliberîndu-și astfel viziunea de sub dependența conceptelor formale, spre a-i da priză nemijlocită asupra realității. Artistul a lăsat la o parte vechea sa năzuință către o plastică a culorilor și se arată preocupat de dinamica intimă a materiei. El pictează cu o pensulă largă și ferventă peisaje calcinate de lumină, tot atîtea complexuri vegetative de culoare, imagini ale vieții minate de fermenții neîntreruptei prefaceri. În acest scop materia pictorului este supusă unei tensiuni care creează puncte de sensibilitate maximă în modulările culorii. Paleta a fost îmbucătățită, solicitîndu-se de

la fiecare particulă tot ce poate da ca prospețime și intensitate luminoasă. Fără îndoială, caracterul radical al acestei atitudini pretinde un fond puternic de originalitate, resurse inepuizabile, o măsură greu de ținut. Or, P. Iorgulescu, ascultînd de imboldul unei năzuințe altminteri lăudabile, a tins să înglobeze în cuprinsul artei sale un număr mai mare de elemente reprezentative decît putea asimila. De aceea, o parte însemnată din pînzele vechi și mai puține din cele noi au prisosuri, trăsături pur descriptive care îndreptățesc critica dependenței exagerate a pictorului față de particularitățile motivului.

Nu există artă fără eliminare, fără sacrificii consimțite. Crezul acesta a însuflețit pe toți marii creatori, și Iorgulescu se arată din ce în ce mai pătruns de adevărul lui. Așa, bunăoară, peisajele din Dalmația, pictate astă-vară, sînt caracterizate de cele mai multe ori prin latura lor sobră, nu prin aspectele de un patetism ieftin, cursă pentru majoritatea pictorilor atrași de farmacul regiunilor Sudului. La sobrietatea aceasta, Petre Iorgulescu a fost condus de studiul atent al valorilor. Astăzi el este convins că sub raportul calității de lumină orice regiune a pînzei necesită un egal interes, că o pînză just valorată este pe jumătate terminată. Iată ce mă îndreptățește să cred că artistul a aflat care este drumul cel bun ce duce la simplificare prin trierea și ierarhizarea elementelor.

De altminteri, admirația pe care Iorgulescu o poartă acum lui Utrillo și Derain, artiști atît de deosebiți unul de altul, a căror pictură este caracterizată însă, în aceeași însemnată măsură, de siguranța raporturilor tonale, ce dau fizionomia personală a unei pînze, constituie un indiciu prețios despre orientarea actuală a creației sale. Ea se diferențiază de pictura mai veche a artistului prin aspectul ei mult mai unitar, rezultat din precizarea rolului pe care îl joacă dominantele de culoare într-un tablou și, implicit, din accentuarea structurii formale, astăzi de o suplețe și o precizie mult mai mare. Acordul dintre verdele vegetației, albul zidurilor și roșul acoperișurilor se face fără ciocniri, într-un sentiment de armonioasă solidaritate a elementelor. Motivul acesta

cromatic dobîndește astfel o neobișnuită forță sugestivă, un caracter de necesitate și o pregnanță care îl impun nemijlocit imaginației vizuale a privitorului. Sînt cîștiguri care, ca și prospețimea pe care a dobîndit-o în genere culoarea, nu pot fi desconsiderate. Cred că nu mă înșel cînd socotesc această ultimă etapă a picturii lui Iorgulescu semnificativă pentru procesul de caracterizare a unui stil propriu.

noiembrie 1931

Evoluția artei lui P. Iorgulescu, astfel cum poate fi desprinsă și din aspectele actualei expoziții de la „Hasefer", are un sens convergent-centripetal. Nici o lecție nu este uitată, nici o obișnuință nu este părăsită. Aici rezidă și pericolul. În cariera pictorului se înregistrează mult mai multe procese de acumulare decît de eliminare. El nu și-a însușit pe deplin acea concepție simplificatoare pe care o observăm totuși acționînd într-un chip cît se poate de fericit în lăuntrul pînzelor mici mai cu seamă. Căci tendința spre simplificare este la fiecare pas contrabalansată de cea spre noi integrări.

Una dintre acestea îmi pare a fi năzuința spre încorporarea formei organice în cuprinsul stilului pictural propriu. Reușita este încă îndoielnică. Dar, un portret sau două din actuala expoziție, ca și cele două grupuri figurale pe fond de peisaje marine, constituie mai mult decît promisiuni.

Între toți pictorii de vîrsta sa, Iorgulescu este, poate, singurul care a ajuns la o autonomie a meșteșugului. În timp ce mulți dintre colegii săi par a ignora micile viclenii ale acestuia — cum le caracterizează printr-o imagine nespus de frumoasă Baudelaire — sau sînt copleșiți de ele, Iorgulescu le stăpînește cu o siguranță rară. El jonglează cu penelul, iar pasta colorată îi oferă mlădieri, pe care nu o dată sînt tentat să le numesc perfide. Ușurința facturii poate conduce pe nesimțite la manieră, iar pitorescul peisajelor sau atracția figurilor, la dulcegărie. Niciodată un artist înzestrat nu-și poate reproșa o precauție prea mare cu privire la asemenea pericole. Ar fi greșit să-i atribuim pictorului

nostru concesii făcute formulelor de agrement. Seriozitatea darurilor sale de pictor prezintă o atît de mare importanță, încît niciclnd cumpăna balanței nu ar mai putea fi răsturnată. Este suficient să menționez din expoziția actuală, în sprijinul acestei aserțiuni, peisajul urban înfățișînd o piață dalmatină, sau întreaga serie de peisaje în cadre mici, ca și o parte dintre naturile moarte. Sînt lucrări caracterizate printr-o țesătură nespus de fină a materiei picturale, printr-un dinamism al fluxului coloristic, printr-o factură căreia nu i se poate reproșa nimic.

Punînd accentul în aceste lucrări pe percepție, iar nu pe idee sau pe sentiment, Iorgulescu definește obiectul și metodele picturii în înțelesul dat de el acesteia, și în acord cu întreaga orientare actuală.

ianuarie 1933

## NUTZI ACONTZ

Nutzi Acontz expune la „Hasefer" cîteva uleiuri și un important număr de acuarele cu subiecte din Balcic. Este un talent proaspăt, una dintre cele mai frumoase promisiuni ale tinerei generații de artiști plastici. Ea uimește prin îndrăzneala viziunii, ca și printr-un tempo de execuție rapid, care simplifică aspectele naturii văzute, transpunîndu-le în scheme dinamice.

Abrevierea înseamnă un început de sinteză, întreprinsă deocamdată cu mijloace restrînse. Căci preferința pentru tehnica ușoară a acuarelei indică mai degrabă preocuparea de notație imediată decît de compoziție. Ceea ce nu exclude însă existența unei remarcabile inteligențe organizatoare. Nutzi Acontz știe, datorită unui tact interior, să facă explicite raporturile de planuri, să enunțe cu virtuozitate dezvoltările spațiale, oricît de complexe, remarcîndu-se permanent printr-o punere în cadru originală. Cele cîteva uleiuri din expoziția actuală sînt sub acest raport revelatoare.

februarie 1932

## HENRI H. CATARGI

Henri Catargi reușește realizări de prim ordin. Clasicismul făcut din renunțare și superioară strunire a forțelor de creație trăiește în toate pînzele sale. De la prima expoziție a pictorului pînă azi nu sînt decît patru ani. În acest scurt timp, a avut loc o evoluție surprinzătoare, care tinde spre o artă simplă și monumentală. Siguranța cu care Catargi știe să-și aleagă mijloacele atestă o cultivare cu totul rară a viziunii și a meșteșugului. Lecția lui Poussin își dovedește, prin acest caz singular, utilitatea și în climatul nostru artistic pentru orientările mai noi ale creației. De astă dată, Catargi e, în bună măsură, italienizant, cînd vede în țiganca ce-și ține în brațe pruncul dormind, o madonă. O pace divină stăruie în privirile îndelung purtate asupra lumii, o acceptare senină a vieții se vădește în economia gesturilor. Dinamica acestora și caracteristicile somatice ale modelului sînt definite cu precizie : brațele osoase, făcute pentru munci istovitoare, se ostenesc ținînd în cumpănă trupul micuț dar greu al copilului ; gîtul, ferecat de trup, arată cum toate încheieturile au fost sortite unei dăinuiri îndelungate ; fața smeadă, pleoapele lipite de orbite, sprîncenele încordate deasupra unor arcade puternice măsoară și șansele de viață și trăirea ei. Dacă e să stabilesc acestei pînze o filiație în cuprinsul artei românești, nu găsesc un mai potrivit termen de comparație decît nobila înfăptuire a lui Luchian din *Safta florăreasa*. Ca și acolo, caracterizarea portretistică nu întîrzie în detalii naturaliste ; ca și acolo, sinteza ritmică a liniilor și a planurilor dă pînzei o înfățișare odihnitoare. Dar, la Catargi, ritmul e mult mai grav, mai apropiat de virtuțile staticului. O natură moartă de dimensiuni mari confirmă cele spuse, evidențiind uimitoarea unitate a stilului la care a ajuns pictorul. Notez numai cum între hărțuirile orizontalelor, verticalelor și oblicelor, profilul ideal al unui glob pămîntesc înseamnă un centru de cumpănire și de discernămînt pe măsura tiparelor clasice.

decembrie 1926

Expoziţia lui H. H. Catargi a constituit pentru iubitorii de pictură un prilej de satisfacţii rare. Fără îndoială, artistul nu a ajuns la conturarea definitivă a personalităţii sale ; el caută încă, străbate o perioadă de analiză, de cercetări. Dar acestea sînt întreprinse într-un spirit de sinceritate deplină faţă de sine. Nici o concesie publicului, nici o preocupare în afara celor impuse de finalitatea actului creator. Pictorul nu urmăreşte altceva decît să elibereze virtualităţile implicate în felul temperamentului său artistic, canalizîndu-le spre împliniri trainice, care să-i oglindească personalitatea. Aceasta implică o nelinişte rodnică, o căutare de sine stăruitoare, îndreptată deocamdată, cum e şi firesc, spre domenii de expresie felurite.

Începuturile carierei de pictor sînt marcate la Catargi de năzuinţa definirii geometrice a formelor. Redusă, în acest stadiu, la ultima expresie, forma obiectelor prezenta generalitatea de termeni a figurilor aparţinînd geometriei. Dreptunghiuri, triunghiuri, trapeze determinau diferitele planuri ce întretăiau în geneza spaţială a volumelor poliedrice îmbinate, la rîndul lor, în chipuri felurite. Erau prisme mărginite de numeroase laturi, care iscau în raporturile lor reciproce unghiuri deosebit înclinate şi cu deschideri diferite. O întreagă geometrie spaţială, accentuată de duritatea contrastelor cromatice caracteriza pînzele începutului. Cubismul îşi spunea oarecum cuvîntul.

Mai tîrziu, întretăierea dinamică a planurilor a făcut loc unei succesiuni liniştite. Formele erau definite acum prin raporturi nu doar funcţionale, ci inerente structurii lor constante. Pictorul urmărea astfel înfăţişarea tipică a obiectelor, dezinteresîndu-se de momentele care introduc variaţii şi devieri de la ea. Stăruia în pînzele cele mai caracteristice ale acestui stadiu — pe care îl vom denumi neoclasic — un rar prestigiu al formei, nedespărţit de oarecare sobrietate în culoare.

Într-un stadiu ulterior, prestigiul arhitectonic al pînzelor creştea din substanţa culorilor. Pictorul studia atent efectul spaţial al acestora, astfel că despărţirea perspectivică a planurilor, lăsată în trecut pe seama raporturilor de formă, se realiza acum prin siguranţa rela-

ţiilor dintre tonuri. Şi, la precizia cu care pictorul compartimenta suprafaţa tabloului, se adăuga o anumită rezonanţă a culorilor în adîncimea pînzei.

Sensul unei atari evoluţii trebuia să conducă în mod necesar la recunoaşterea rolului precumpănitor pe care îl joacă culoarea în elaborarea expresiei picturale. Dat fundamental al experienţei optice, culoarea formează astăzi preocuparea centrală în activitatea pictorului H. H. Catargi. Toată etapa actuală este dedicată studiului ei. Pictorul urmăreşte calitatea de vibraţie a fiecărei culori, timbrul specific, gradul diferit de fuzibilitate. Ştie, bunăoară, sub ce înrîuriri albastrul cerului devine lichid şi poros, sub ce alte înrîuriri îşi păstrează o densitate omogenă de tăria cobaltului. Cunoaşte toate nuanţele de verde, de la cel mai palid pînă la cel mai acid, înţelege rolul anumitor accente de roşu, anumitor pigmenţi cafenii. Dar unde rafinamentul de colorist al pictorului atinge limite nebănuite, este în arpegiile de cenuşiuri, în acele exerciţii de virtuozitate de-a lungul unui registru dintre cele mai diferenţiate. Pe Catargi nu-l mai interesează atît culoarea care clădeşte în spaţiu, cît aceea care modulează treceri în timp. Căci viziunea lui a încetat de a fi în primul rînd arhitectonică. El nu se mai preocupă, cu aceeaşi stăruinţă ca în trecut, de manifestarea principiului constructiv al formei. Ci năzuieşte mai ales să exprime prin mijlocirea culorilor o stare de spirit muzicală, o durată.

De aici impresia de provizoriu şi amorf ce se desprinde pentru privitor din contemplarea ultimelor pînze ale pictorului. Structura unei figuri nu mai este adîncită pînă la descoperirea schemei formale de la baza ei. Figura devine un simplu pretext pentru situarea unui ton cerut cu necesitate de acordul de culori al întregului. De asemenea, elementele unui peisaj se îmbină laolaltă într-un chip cît se poate de liber, destul ca să reiasă armonia particulară urmărită de pictor. Acesta nu năzuieşte să reproducă motivul concret întrevăzut în natură, ci să evoce, prin mijlocirea lui, o stare de spirit.

Materia picturii joacă rolul unui mediu care difuzează efluviile sensibilităţii. De aceea, ea este astăzi mai transparentă decît oricînd. Lipsită de greutate şi, une-

ori, de consistență, ea apare în schimb nespus de aerată, impregnată de lumină. În pînzele din urmă ale lui Catargi, pictate ușor, fără insistențe de nici un fel, plutește impalpabil spiritul culorii. Stadiu provizoriu în dezvoltarea personalității artistului, cel actual nu este totuși mai puțin valoros decît oricare dintre stadiile anterioare. Astăzi, pictorul H. H. Catargi manifestă aceleași însușiri rare ce l-au impus dintru început : finețe de percepere, sensibilitate picturală cu multiple ecouri, pondere, putere de evocare, distincție în expresie, sobrietate — însușiri care, întrunite laolaltă, determină o diferențiere artistică puțin obișnuită.

ianuarie 1933

Henri H. Catargi este, lucru rar la noi, un artist și un înțelept. Pictura sa îl oglindește sub amîndouă aspectele și ni-l apropie astfel înțelegerii. Ca artist, îl vedem căutînd desfătare în lumea aparențelor sensibile ; ca înțelept, îl vedem rîvnind la recurgerea în lumea esențelor ideale. Din acest antagonism se iscă în pînzele lui Henri H. Catargi o tensiune, care măsoară rezistența lor spirituală. Puțini sînt pictorii capabili să intereseze și prin altă latură decît aceea care ne restituie, în interpretări mai mult sau mai puțin libere, lumea aparențelor sensibile. Puțini știu să adîncească înfățișarea exterioară a lucrurilor și să o filtreze pînă la o conturare de idei apte pentru actul de cunoaștere spirituală. Henri H. Catargi este dintre aceștia. De aceea, pictura sa, în care elementul sensibil și cel spiritual se întrepătrund și se implică reciproc, impresionează printr-un interval de măreție umană puțin obișnuit. Și tot de aceea, gustul pentru pictură, oricît de subtil, nu este suficient pentru a deschide calea spre centrul intim de viață din pînzele artistului.

Noutatea artei lui Henri H. Catargi constă în aceea că ne invită la o contemplare de forme, acolo unde ne obișnuisem să aflăm încîntare numai în legătură cu simulacrul lor. Improprie satisfacțiilor ușoare, ea ne obligă la o anumită rigoare față de noi înșine, condiționînd în funcție de această rigoare gradul înalt al delec-

tării pe care este capabilă să o provoace în noi. Fără un efort corespunzător de înțelegere, privitorul riscă o judecată pripită asupra picturii lui Henri H. Catargi, pe care ar putea-o găsi anostă. Privitorul activ descoperă însă în cuprinsul ei un izvor nesecat de emoții delicate și grave, al căror ecou îl urmărește multă vreme după ce a părăsit expoziția. Căci pînzele lui Henri H. Catargi aduc un popas de reculegere, în răstimpul căruia numeroase glasuri se fac auzite, ca tot atîtea armonii ce altminteri ar fi înăbușite de vuietul din afară. Pictorul parcă oficiază, culorile lui sînt ritualuri. Sensuri din ce în ce mai adînci se desfac și se limpezesc în pînză.

Pe cînd majoritatea pictorilor moderni caută să creeze mirajul artei prin atracția culorilor strălucitoare, H. H. Catargi îl înfăptuiește simplu prin meditarea concentrată a formelor. Nici o diversiune din afară nu întrerupe această gravă meditare. Discernînd esențialul de neesențial, pictorul înlătură hotărît orice ar putea deriva sentimentul spre regiunile de măruntă rezistență ale agrementului artistic. Formele sînt exprimate în ce au mai permanent și mai puțin accidental : în raporturile lor constante, în dimensiunile lor consubstanțiale, în mărimile lor esențial neconvertibile. Ele ne apar mai mult ca idei de formă decît ca forme percepute direct în natură. Aceasta indică elevația gîndirii și profunzimea sentimentului, cărora lumea aparențelor li se înfățișează lipsită de substanțialitate. În dezgolirea de aparențe aflăm cel mai sigur punct de reper al picturii lui Henri H. Catargi.

Rareori se întîlnește o artă mai nudă, mai strict mărginită la condițiile expresiei. Rareori întîmpini într-un tablou atîta economie de mijloace, atîta sobrietate. Materialul picturii este redus la minimum, iar tratarea lui mărturisește grija de a nu strica armonia liniștită a planurilor cu vreun efect prea tare de pictură. De aceea, artistul va prefera pasta relativ subțire, de o calitate mată, fără străluciri aparente. Desăvîrșita neutralitate caracterizează mijloacele folosite de pictor, care nu pune mult preț pe însuflețirea sensibilă a suprafeței. Dar, tocmai pornind de la fondul de neutralitate a

materiei, intenţia intimă a artei lui Henri H. Catargi îşi dezvăluie mai lămurit măreţia.

Căci ea lasă să se detaşeze cu limpezime raporturile mari ce definesc această pictură. Indiferenţa mijloacelor se dovedeşte a fi prielnică pentru a reliefa ideile, situîndu-le în mediul lor adecvat. Putem urmări astfel cum formele ample se înlănţuie în pînză într-o lapidară demonstraţie de figuri, care nu vrea să dovedească nimic, ci doar să se manifeste cu maximă putere de impresionare. Forţa de abstracţie a stilului angajează motivul din natură în activitatea ei şi îl limpezeşte în ritmuri susţinute. Recunoscînd în el un izvor de genuine emoţii şi de subtile armonice sufleteşti, artistul îl înnobilează prin efortul contemplării şi îl ridică la o viziune esenţială. Raportat la ea, orice moment apare situat, pus în valoare, purtător de semnificaţii. Banalitatea motivului dispare şi dinspre el nu mai străbate în lumea de reprezentări a artistului decît o undă de sugestii, suficientă pentru a colora emotiv arhitectura chintesenţială de forme.

Deosebind din masa amorfă de impresii vizuale ceea ce se conturează ca formă autonomă, pictura lui Henri H. Catargi este o artă a raporturilor numerice de mărimi. Dar în sinteza formă-culoare, aceste raporturi capătă înţelesul pe care îl au intervalele în muzică. Pictorul foloseşte o gamă sobră de culori, compusă de preferinţă din cafeniuri, însă în acest registru grav ştie să moduleze astfel de treceri încît alăturarea a două tonuri iscă negreşit o vibraţie de natură muzicală. Juxtapuse la intervale îndeobşte mici, culorile sînt situate uneori, pentru temeiuri compoziţionale, în contraste răspicate, cu o deschidere largă a unghiului dintre ele. În ultim resort, nu forma abstractă hotărăşte felul expresiei, ci culoarea, surprinsă calitativ în timbrul ei particular. Lumea esenţelor ideale se realizează astfel în lumea aparenţelor sensibile, prin sinteza dintre formă şi culoare. În această sinteză, forma dă măreţie iar culoarea dă viaţă, angajînd esenţele în învolburarea de aspiraţii a sufletului modern.

aprilie 1936

## LUCIAN GRIGORESCU

Puţini sînt artiştii care nu fac concesii, puţini îşi merită acest nume, atribuit, dealtminteri, cu mare uşurinţă tuturor industriaşilor penelului. Între cei puţini trebuie subliniat numele lui Lucian Grigorescu, a cărui atitudine de intransigenţă faţă de cerinţele publicului şi faţă de sine poartă o valoare morală şi propagă un exemplu binefăcător. Cînd scrupulozitatea pictorului înconjură ispitele pe care i le scot în cale cerinţele gustului comun, ea nu îndeplineşte decît o funcţie disociatoare absolut necesară în dezvoltarea normală a unei personalităţi artistice. De cele mai multe ori însă îndîrjirea artistului se întoarce împotrivă-i, creînd dificultăţi în drumul spre expresie propriu temperamentului său artistic, înzestrat de fire cu multiple însuşiri. Atitudinea aceasta traduce activitatea extremă a spiritului autocritic, potenţată la Lucian Grigorescu pînă la limita de unde însuşirile fireşti pot tot atît de bine să se anuleze sau să dobîndească, încorporate unui sens artistic înnobilat, o strălucire nouă şi consistenţa obiectivităţii.

Voi spune, aşadar, fără teamă de a fi rău înţeles, că arta lui Lucian Grigorescu trece printr-o criză. Ea durează de mai mult timp, iar expoziţia actuală nu face decît să înmulţească punctele de vedere din care poate fi privită, indicînd un număr mai mare de soluţii posibile pentru depăşirea ei. Elementele picturii sînt trecute de Lucian Grigorescu prin filtrul celei mai înverşunate analize. Cu alte cuvinte, artistul ne pune în prezenţa nu atît a unei expresii picturale desăvîrşit organizate, cît a cîtorva calităţi de pictură extrem de preţioase, ce ar urma să se integreze, mai tîrziu, felului său propriu de a picta. De aici reiese şi intelectualitatea aleasă a artei lui Lucian Grigorescu, interesul ce-l arată dezvoltărilor logice ale metodei, fără considerare a rezultatului, care poate rămîne şi numai provizoriu.

Intelectualitatea pictorului îşi află un indiciu sigur în tratarea uneori liniară a culorii, deprinsă, probabil, de la pictorii francezi ai secolului al XV-lea. În unele piesaje de la Cassis, el sprijină configuraţia fragmentului de natură pe profilul simplificat la extrem al cîtor-

va ritmuri liniare. Culoarea însăşi se profilează în contraste grafice, verdele peisajului alternînd de cele mai multe ori cu albul arhitecturii. Puritatea la care ajunge această dezvoltare liniară a planurilor de culoare atinge fără greş subtilitatea artei de alb şi negru, ritmica devine aproape un program cu valoare în sine. Aceasta se întîmplă şi în compoziţia intitulată *Concert*, atît de singulară, altminteri, în ansamblul expoziţiei. Îndepărtarea oricărei perspective din cuprinsul acestei pînze vorbeşte tocmai de sensul abstract pe care îl urmărea pictorul, în vederea izolării intenţiilor de grafică a culorii, ce se cereau afirmate. Nu trebuie să ne înşele apariţia, pentru întîia oară în pictura lui Lucian Grigorescu, a figurii omeneşti. Asceza chipurilor înfăţişate de el în *Concert* este în deplin acord cu stilizarea abstractă, intelectuală a culorilor, oricît de cald ar fi timbrul lor.

Contrastînd cu aceste aspecte ale expoziţiei, tehnica lui Lucian Grigorescu ne apare, în cîteva peisaje, mai suplă, interpretarea materiei căpătînd o orientare precisă spre jocul cel mai degajat al picturalului. Aşa sînt cîteva guaşe în care materia picturală devine mai flexibilă. Ele introduc pentru prima dată o atmosferizare amplă în cuprinsul artei, altminteri atît de frustă, a lui Lucian Grigorescu.

Intre aceste două extreme, pictorul stabileşte în cîteva peisaje urbane un just echilibru. Mi se pare că cifrul viitoarei sale evoluţii poate fi descoperit aici. Culoarea nu se mai mărgineşte la o amabilă enunţare, ci, construindu-se pe sine, construieşte forma, în timp ce pretextul oferit de fragmentele de natură încetează de a se lăsa redus la numitorul comun al unui ritm liniar. Acum, o tensiune omenească, apropiată, frămîntă materia picturală, evocînd la viaţă puteri amorţite, ce se dovedesc eficiente. Totul acţionează constructiv, determinînd sinteze plastice, desăvîrşit închegate în aderenţa reciprocă a elementelor formale şi coloristice. Cît de mult stadiul preliminar, al căutărilor, a condiţionat nivelul înalt al acestor realizări o arată stilul degajat şi nobil, evident în cele cîteva peisaje urbane. Lucian Grigorescu a justificat astfel cu argumente noi interesul ce se îndreaptă tot mai mult spre un motiv com-

promis de nenumărate fabricate sentimentale și primitiviste. Peisajul bucureștean capătă o valoare de circulație inedită, iar pictorul pare să-și fi deschis prin el o arteră de comunicație spre domeniul jinduit al rodniciei.

ianuarie — februarie 1930

## MARCEL IANCU

Prejudecata naturalistă, punînd în talerele balanței, pentru o supremă valorificare estetică, de o parte opera de artă, de cealaltă natura, e sortită a ajunge la rezultate tot atît de concludente ca acelea ale vreunui fantezist din speța Jarry, căruia i-ar trece prin minte să măsoare lungimile cu unitatea de măsură pentru greutăți. Confruntarea celor două mărimi neconvertibile are și ceva trist, asemenea scoaterii în evidență a conturilor din două registre paralele. Spun acestea pentru a se ști din capul locului că în aprecierea unei lucrări ca *Balul* lui Marcel Iancu nu fac apel la un criteriu inexistent, pe care însă mulți îl invocă spre a-și acoperi lipsa priceperii artistice. Trepidația vieții moderne își găsește în tabloul lui Marcel Iancu un echivalent plastic. E drept că oamenii sînt văzuți ca furnicile — grea încercare pentru cine ar voi să înceapă cu identificările. Omul e o cifră într-un calcul mare; el nu contează ca individualitate, iar voința artistului nu e să realizeze portrete. Ci se mulțumește să extragă o schemă — nimic mai mult decît o linie dinamică și o culoare vibrantă, care se integrează ca elemente de mișcare în ritmul universal. E în bucata aceasta o forță dezlănțuită, conjugată cu una ordonatoare. Artistul se află la o justă distanță între două tendințe opuse: aceea de a reda cît mai direct tensiunea vie a vieții și aceea de a realiza tipare definitive în care aceasta să se lase cuprinsă. O atare artă, constructivă și puternică, nu va putea rămîne mult timp departe de înțelegerea publicului.

decembrie 1926

# MILIȚA PETRAȘCU

În centrul sălii — cîteva sculpturi de Milița Petrașcu. E cunoscut talentul rar al acestei artiste care înfruntă materia, păstrîndu-i datele elementare și împrumutîndu-i o expresivitate puternică și delicată, pasionată dar reținută. Cele două măști, expuse, una la Salonul oficial 1924, cealaltă la Salonul oficial 1925, ca și stilizările ample de la expoziția „Contemporanul", ne-au relevat un talent cultivat și o înțelegere rară pentru viața ce palpită în lemn, piatră, bronz.

4 septembrie 1925

Milița Petrașcu prezintă o lucrare în marmură, de dimensiuni mici, intitulată *Dansatoarea*. E, parcă, pe o piatră preistorică, efigia, imprimată dinăuntru, a unei „salamandre scînteietoare". Cuvîntul e al lui Paul Valéry în „L'âme et le danse". Desigur, acest comentariu subtil și dens, pe care marele poet l-a închinat artei dansului, a inspirat-o pe artista noastră. Recunosc în dansatoarea Miliței Petrașcu pe însăși Athikté, palpitînda păsărică, lucru fără corp, lucru fără preț, regină a dansatoarelor cu nume dulci și luminoase, ca mierea albinelor : Nips, Niphée, Néma, Niktéris, Néphéle, Nexis, Rhodopis, Rhodonia, Ptilé. Luminoasă e însăși marmura pe care Milița Petrașcu a făcut-o sensibilă. Tactilul e pînă într-atît topit în lumină sclipitoare, că parcă un mozaic de diamante minuscule și-ar juca laolaltă miile de focuri scînteinde și nestatornice.

decembrie 1926

Milița Petrașcu ne înfățișează în cîteva bronzuri, teracote și bucăți de marmură, o nouă latură a talentului său. El e îndreptat de astă dată spre circumscrierea unor amănunte apte să pună în valoare virtuțile expresive, proprii materiei folosite. Grija pentru degajarea sensului plastic inerent fiecărei materii în parte constituie o veche preocupare a artistei. Pentru întîia oară,

astăzi, acest sens este realizat prin accentuarea detaliilor, ceea ce aduce uneori prejudicii unității de expresie a întregului. Faza actuală în dezvoltarea artei Miliței Petrașcu se caracterizează printr-o căutare analitică stăruitoare în vederea obținerii unei sinteze plastice care să integreze reușitele parțiale de astăzi. În portrete, preocuparea pentru amănunt prilejuiește, cînd și cînd, anumite concesii în sensul formulelor curente. Dar nobila năzuință a artistei, îndreptată spre cucerirea purității de stil, rămîne pînă la urmă învingătoare, iar voința sa de artă își află o puternică expresie în lucrări de valoarea celei intitulată : *Cap de țigancă*.

martie 1930

Remarc desăvîrșita ținută lăuntrică a desenelor expuse de Milița Petrașcu. *Jocuri* și *Poze* apar ca încordări de oțel ale gîndului dezgolit — expresii pur ritmice ale ale unei viziuni fulgurante.

1 ianuarie 1931

## CUBISM ȘI ARHEOLOGIE

Marcel Iancu, Milița Petrașcu, Massimo Campigli și Mattis Teutsch ne-au oferit în ultimul timp puncte de vedere felurite pentru înțelegerea cubismului. Așa, bunăoară, potrivit teoriei și practicii artistice a lui Marcel Iancu, cubismul s-ar încadra într-o cuprinzătoare mișcare subiectivă, care înglobează de asemenea fovismul și expresionismul. Ca atare, în pictură, el nu ar fi altceva decît explozia lirică a unui temperament de colorist. Orientarea lui Marcel Iancu spre o astfel de mișcare este întru totul conformă caracterului vocației sale. Dar, în acest caz, se pune întrebarea : ce sens mai au căutările formale, spre care totuși el pare a fi atras ? Căci, pe Marcel Iancu îl recunoaștem mai degrabă în viziunile sale apocaliptice decît în aspectele legate de problematica severă a cubismului. Acolo este la largul său, acolo paleta romanticului — un vermil-

lon, un albastru și un galben, ce trîmbițează parcă apropiate cataclisme — își află accentele cele mai convingătoare. Pictorul nu ocolește efectele patetice cînd este vorba de sugerarea cît mai directă a emoției de care a fost stăpînit pictînd. Artă de bogate resurse temperamentale, pictura lui Marcel Iancu, acest foarte înzestrat promotor al avangardismului, trădează, prin lipsa unei discipline formale consecvente și prin unilateralitatea atitudinii subiective, inaderența sa la cubism.

Dacă Marcel Iancu depășește cubismul printr-un salt în arbitrarul subiectiv, Milița Petrașcu se distanțează în sens opus de conceptul lui, prin preocuparea pentru forme tipice. Aflăm și în sculptura sa tendința — ce constituie caracteristica artei moderne în general și a cubismului în special — de a descătușa viziunea de sub servitutea inerțiilor perceptive și de a-i lăsa inițiativa în procesul de creație a formei, potrivit legităților proprii acesteia. Dar, atare tendință nu duce, în speță, la dematerializare fățișă, la acea dezagregare ferventă de mase, pe care o întîlnim în lucrările unui Arhipenko — artist reprezentativ pentru căutările cubiste în plastică. Excesiva analiză la care acesta obligă formele, și dinamica recompunerii lor cu ajutorul spațiului negativ rămîn străine artistei noastre. În lucrările ei este vorba, dimpotrivă, de o tipizare liniștită a formelor, la care contribuie aspectul lor frontal și cel stereometric. Ele tind spre o reprezentare generalizatoare, în care să fie cuprinse, sub un unghi de esențialitate, toate elementele caracteristice care le determină configurația. Din ce în ce mai mult dispar detaliile figurative ce ar putea altera expresia strict cubică a volumelor. Suprafețele de limită ale acestora sînt cizelate îndeaproape, cu un simțămînt rar pentru liniștea planurilor și pentru specificul materiei. Astfel, aceasta dobîndește o transparență care nimbează formele, le învăluie într-o aură persistentă. Desăvîrșit spiritualizate în expresia stereometriei lor esențiale, ele aduc aminte de „cubismul oriental" despre care vorbesc unii istorici ai artei, evocă, de asemenea, geometria spațială

a sculpturii etrusce sau plastica portretelor romane din secolele III și IV ale erei noastre.

Cubismul întîlnește astfel la o răscruce arheologia. Este tocmai ceea ce urmărește și pictorul italian Massimo Campigli în lucrările sale expuse la „Hasefer". Reprezentant, alături de compatrioții săi: Mario Tozzi, Paresce, Licini, De Pisis, Giorgio de Chirico, Gino Severini, al așa-zisei „Scuola di Parigi", Massimo Campigli îmbină în pictura sa tradiții milenare cu inovații de ultima oră. Este un artist care știe să circule în timp și în spațiu. Care aduce o înțelegere egală pentru ceea ce este actual, în mișcare, trecător, ca și pentru ceea ce este integrat istoriei, încremenit, definitiv.

Am văzut anul trecut la Roma, în cadrul primei Cvadrienale de artă națională, o pînză a lui Campigli intitulată: *La legge dell'atavisme,* care nu reprezenta altceva decît o succesiune ritmică de chipuri neindividualizate. Se exprima astfel, printr-un dinamism aparținînd timpului nostru, o viziune în adîncimea vremurilor, neobișnuită la contemporani. Ea îi permitea lui Campigli să discearnă în orice acțiune umană principiul de permanență, în orice gest aspectul hieratic. De mii de ani, omul repetă aceleași mișcări, diferențiate doar în funcție de particularitatea situațiilor. Campigli, lipsit de interes pentru cazurile particulare, îl înfățișează în gesticulația lui esențială — aceea în care se oglindesc tendințele generale și constante ale naturii omenești. Așa se explică de ce pictorul — mare prieten al țării noastre — a zăbovit în ultimul timp, de preferință, asupra unui motiv ce îi apărea ca exemplu privilegiat de întruchipare tipică a umanității: țăranul din Argeș, în demnitatea firească a ținutei sale, în strălucirea sobră a costumului rustic.

Această latură, caracterizată, oareoum, clasic, a operei lui Massimo Campigli se întregește cu o alta, dominată de sentimentul, cu totul modern, ce îl însuflețește față de procesele în necontenită schimbare ale vieții, față de dezvoltarea ei irațională, străbătută de antinomii. E un aspect mai puțin evidențiat în expoziția de la București. El apare îndeosebi în pînzele care alătură mai multe reprezentări figurale. Împotriva vi-

ziunii centralizatoare de spaţiu a clasicismului, pictorul promovează în aceste lucrări viziunea dinamică a unui spaţiu multipolar pe care îl animă tendinţe divergente. Cadrele compoziţiei clasice sînt astfel sfărîmate.

Prin caracterul dinamic al intuiţiei spaţiale, Massimo Campigli îşi pune în lumină filiaţia cubistă. De la cubişti deţine şi înţelegerea pentru reprezentarea volumului în suprafaţă. Servindu-se de mijloace extrem de reduse, el înfăptuieşte cu uimitoare siguranţă sinteza dintre spaţiu şi plan, dînd acestuia o importanţă pe care pictura de şevalet i-o refuzase. În consecinţă, utilizarea resurselor uleiului este îngrădită, permiţîndu-i-se doar un număr limitat de efecte — aceleaşi pe care vechii pictori decoratori le obţineau prin tehnica frescei sau a encausticei. Căci reintegrarea cubistă a suprafeţei i-a deschis lui Campigli drumul spre exploatarea virtuţilor inerente picturii decorative, aşa cum o înţelegeau cei vechi. Aceasta a şi dat prilej să i se obiecteze pictorului strînsa dependenţă a formei sale de unele forme istorice. Pentru cine ştie să intuiască dincolo de aparenţe, astfel de obiecţii apar lipsite de temei, uleiurile lui Massimo Campigli nefiind o repetare a frescelor pompeiene ori a encuasticelor egipto-romane, ci o continuare a lor în spirit modern.

Dacă Massimo Campigli înfăţişează în pictura sa omul care străbate mileniile întipărindu-şi de-a lungul lor permanenţa gesturilor ce exprimă sensuri adînc înscrise în natura omenească, succesorul lui de la „Hasefer“, pictorul braşovean Mattis Teutsch, năzuieşte spre un tip nou de umanitate — omul vremurilor noastre. Tendinţa spre tipic lasă de astă dată în urmă preocupările de reprezentare figurativă, pentru a sugera, în tipare geometrice, aspiraţia către ideal a unei umanităţi eroice, care îşi depăşeşte timpul. În felul acesta, Mattis Teutsch nu pictează oameni, ci ideile-forţe de care ei se lasă conduşi în vederea atingerii ţelurilor vieţii. Arta pictorului braşovean exprimă aşadar, în primul rînd, o atitudine etică. Ea pune în lumină legăturile omului cu viaţa şi se încadrează într-un context spiritual, a cărui rigoare pare să condamne concepţia

hedonistă despre artă. Astfel, geometria cartoanelor sale de la „Hasefer“ se adresează mai mult spiritului decît ochilor.

martie 1930

## ARTIŞTI SAŞI

Arta contemporană a naţionalităţilor conlocuitoare, aproape necunoscută publicului nostru, oferă aspecte deosebit de valoroase. Există, între altele, o pictură a saşilor, reprezentată de personalităţi de prim ordin cu care s-ar putea mîndri nu numai o populaţie relativ restrînsă numericeşte, cum e cea săsească. Despre unele din acestea, am avut — şi, desigur, voi mai avea — prilejul să mă ocup. Deocamdată, ca introducere la comentariul critic al expoziţiilor Csaky-Copony şi Konnerth, de la Ateneu, socotesc potrivit să arăt care îmi par a fi caracteristicile mai de seamă ale picturii săseşti de astăzi.

Un aspect care, de la început, atrage luarea aminte îl constituie sinceritatea deplină a expresiei. Preocupat de ceea ce are de spus, artistul subordonează tehnica picturală viziunii care îl stăpîneşte, vădind, în grija pentru o exteriorizare cît mai fidelă a acesteia, persistenţa unor caractere definitorii pentru creaţia sa: încredere în adevărul lucrurilor şi al sentimentelor, ataşare afectivă şi detaşare spirituală faţă de real, pasiune contemplativă. Astfel, pictura apare nu doar ca o practică profesională mai mult sau mai puţin izbutită, ci ca un act semnificativ din punct de vedere moral. De aici, accentele ei umane aşa de convingătoare, ecourile interioare pe care le deşteaptă. Sînt glasuri uneori în surdină, culori aşternute ale sufletului, şi mai rămîne totdeauna ceva dincolo de culoare, hrănind-o totuşi. Se poate vorbi, ca atare, de o trăire totodată sensibilă şi spirituală a picturii, ceea ce, asigurîndu-i bogăţia de aspecte şi de substanţă, implică un sistem de referinţe la totalitatea experienţei omeneşti.

Raporturile dintre om și om, dintre om și natură, dintre om și mediul său de cultură formează suportul acestei picturi care nu se sfiește să fie o artă de conținut într-un timp cînd afirmarea autonomiei formei artistice capătă uneori caracterul dezolant al unei închinări la idoli. Cu totul semnificativă îmi apare, din acest punct de vedere, frecvența unor genuri de artă ca : portretul și peisajul, la artiști dintre cei mai reprezentativi, cum sînt brașovenii : Hans Eder și Fritz Kimm. Artistul brașovean este portretist prin vocație, ceea ce se explică prin cultura sa orășenească. Dar, în aceeași măsură, el practică și peisajul, pasionat de verdele pădurilor înconjurătoare, de linia calmă a șesului Bîrsei sau de orizontul, mai accidentat, pe care îl formează lanțurile de munți din apropiere. În pînzele și în planșele lui, se răsfrînge un colț din realitatea transilvană, cu particularitățile ei antropologice și geografice. Om și peisaj fac un tot indestructibil și, în această legătură, se exprimă esențialul unei culturi vechi de secole. Dar, vorbind de om, vorbesc implicit și de ambianța lui cotidiană, de legătura, la fel de indestructibilă, cu lucrurile ce își afirmă prezența statornică în viața lui de interior. Căci, brașoveanul, oricît de angajat ar fi în viața socială, înțelege — datorită unei adevărate vocații, explicabilă și prin determinări istorice — să închine un adevărat cult unei duble recluziuni : în lumea chipurilor și în lumea gîndurilor lui familiare. Ceea ce lămurește frecvența în arta sa a unui alt gen preferat de pictură : natura moartă.

Nimic mai instructiv decît exemplul acestei încadrări a artei în rosturile ei culturale, fără vreun program anume, ci în mod cu totul firesc, prin simpla adîncire a izvoarelor trăirii umane. Nimic mai edificator, totodată, în atmosfera de derută artistică pe care o trăim. De aceea, prezența, în sălile bucureștene de expoziții, a unor pictori sași, este menită să actualizeze, la timp oportun, o atitudine artistică exemplară, ce și-a făcut demult dovada rodniciei.

Demnă de cel mai viu interes îmi apare, sub acest raport, expoziția de la Ateneu prezentată de Grete Csaky-Copony. Pictura acesteia depășește, în

sensul celor de mai sus, simplul profesionism pentru a-și dobîndi rang de creație majoră. Grete Csaky-Copony aspiră spre un maximum de adevăr personal exprimat artistic. Această reflectare neforțată a vieții prin prisma condiției proprii dă imaginilor plăsmuite de Grete Csaky-Copony un accent de adevăr irecuzabil, pe care acuitatea intuirii realului îl fixează în expresii picturale de o puțin obișnuită forță sugestivă.

Aspectul care frapează dintru început pe vizitatorul expoziției de la Ateneu este acela al modestiei ținutei lucrărilor. Pictoriței îi repugnă să atragă atenția prin modalități de expresie inconciliabile cu viziunea sa. Ea nu urmărește altceva decît să spună, într-o formă cît mai adecvată, ceea ce are de spus. În această trăsătură, se vădește pasiunea ei neclintită pentru adevăr. Și nu numai în aceasta, ci și în unitatea de accent pe care o degajă ansamblul lucrărilor, oricît de deosebite ar fi între ele prin motiv și tratare. Ea trădează unitatea de sentiment ca temei al închegării stilistice care dă expresie adevărului celui mai adînc al operei. Dar, unitatea nu înseamnă uniformitate. Fiecare pînză este pictată cu altă emoție. Toate tind însă spre un același timbru primordial. În mod corespunzător, motivele — de o mare diversitate — devin fragmente al unui unic univers moral, pe care îl oglindesc fără a-și pierde trăsăturile individuale.

Aceeași unitate în diversitate determină și structura cromatică a picturii artistei. Paleta, dintre cele mai bogate, se remarcă prin tonuri de verde, roșu, galben, albastru, în numeroase variații și îmbinări, niciodată banale. Ca din nimic iau naștere acorduri surprinzătoare prin vigoarea senzației de culoare ori prin ineditul ei. Așa, bunăoară, un anumit roz așezat lîngă un anumit roșu iscă o armonie, pe cît de cutezătoare, pe atît de subtilă; negrul, repartizat cu precauție în cîteva puncte ale tabloului, oprește brusc ritmul culorilor, impunîndu-i o dinamică sacadată; alburile, în funcție de vecinătăți, își sporesc sau scad intensitatea, regenerîndu-și necontenit puterea de atracție; un verde bătînd spre galben creează în pînză un centru de interes care, parcă fără alt sprijin, o însuflețește; cîteva

acorduri saturate de roșu, brun, alb și albastru, amintind cromatica mobilierului țărănesc al sașilor, își impune cu autoritate franchețea rustică. Dar, oricît de îndrăzneață ar fi apropierea culorilor, oricît de neașteptată îmbinarea lor, ele nu distonează niciodată. Cu un tact înnăscut, artista știe de fiecare dată să le reducă vibrația la un anumit diapazon. Căci pictura Gretei Csaky-Copony este, în esență, pictura tonului just. Prin intermediul acestuia, varietatea acordurilor de culoare — începînd cu cele mai rafinate și sfîrșind cu cele de autentică inspirație populară — se supune armoniei superioare a tabloului, integrîndu-se totodată în unitatea stilistică ce marchează opera artistei.

Cît privește factura, ea este, rînd pe rînd, liberă sau reținută. Întinzînd culoarea în straturi de aspect în general egal, fără accente temperamentale anume căutate și fără a arăta vreo predilecție pentru relieful accidentat al pastei, artista urmărește în primul rînd atingerea omologiei de structură cu motivul înfățișat. Caracterul acestuia își subordonează pictura în mișcările ei, determinînd diferențieri de factură în raport cu particularitățile obiectului, fizice și (în cazul portretului) morale. Așa, bunăoară, în portretul cîtorva copii de la țară, procedeul sobru subliniază prin omogenitatea trăsăturilor, sănătatea vîrstei — aceeași pentru toți —, în timp ce portretul, de o altă complexitate psihică și picturală, a lui Jochim Csaky traduce, în mișcarea largă a penelului, degajarea spirituală și bogata experiență de viață a modelului.

Aplicarea la obiect, ce explică frumoasele reușite ale Gretei Csaky-Copony în arta portretului, e mai mult decît o aptitudine inclusă în sfera noțiunii de talent: este un semn de integritate morală, de adîncă simpatie față de model, de stăruință fără preget în sondarea trăsăturilor lui fizice și morale, spre o mai bună cunoaștere a tuturor laturilor ce îi definesc aliajul personalității. Datorită acuității instrumentelor de investigare, Grete Csaky-Copony reușește să suprapună într-un portret mai multe portrete: al vîrstei, al fizionomiei, al categoriei sociale, realizînd sinteze de viață morală perfect individualizate. Ele poartă, ca și celelalte

creații ale artistei, amprenta unui stil personal deosebit de valoros prin adecvarea nuanțată a mijloacelor picturii la o viziune îndrăzneață, în limitele realului iscodit cu pasiune.

Tot la Ateneu, într-o sală alăturată, pictorul Hermann Konnerth ne înfățișează o altă latură a posibilităților de realizare stilistică. După cum s-a sugerat foarte nimerit, pictura sa constituie o punte de trecere de la tipul picturii nordice, în care predomină expresia vieții morale, la pictura mediteraneană, înflorind sub razele binecuvîntate ale soarelui. Pînzele îi sînt impregnate de lumina specifică a peisajelor din sudul Franței. Au, de aceea, în general, o vioiciune de colorit, care nu destramă totuși unitatea tabloului. Dimpotrivă, arhitectura clară, proprie peisajelor sudice, a fost în mare măsură asimilată de spiritul artistului. Un ritm amplu, unitar, străbate cadrul lor liniștit, subliniind nobila detașare contemplativă a acestei arte.

aprilie 1932

## CÉLINE EMILIAN

Sculptura românească socotește un nume în plus. Talentul plin de frumoase promisiuni al Célinei Emilian, dezvăluit în ultimii ani amatorilor de artă prin lucrări izolate, expuse în cadrul Saloanelor Oficiale, se dovedește autentic și se definește organic la lumina celei dintîi expoziții personale pe care o întreprinde artista. Desigur, înfățișarea artei sale nu realizează imediat o impresie de omogenitate, dar pentru privitorul atent felurimea aspectelor va căpăta curînd tîlcul unei unități profunde.

Cred că înțelegerea stilului personal al artistei suferă prin confruntarea silnică — devenită obligatorie în critica noastră — dintre arta feminină a Célinei Emilian și canonul riguros al compozițiilor marelui ei dascăl, Emile-Antoine Bourdelle. Fără îndoială, meșteșugul l-a învățat artista noastră de la el, spiritul chiar,

în care sînt concepute o bună parte din portretele expoziției de la „Cartea Românească“, ne este familiar din lucrările lui Bourdelle, stăruie ici-colo o sumă de vestigii din învățătura primită de la acesta. Dar apropierea se oprește aici. Dozajul de realism și stil este cu totul altul în lucrările pe care ni le înfățișează Céline Emilian.

Ceea ce distinge stilul acesteia de cel înrudit, al marelui sculptor francez, este o preocupare mai pronunțată pentru decorativitate și sensul cu totul inedit al culorii. Acestea sînt, firește, aporturi ale feminității, și un cronicar atent este obligat să țină seamă de ele întrucît concurează la o expresie proprie și determină particularitățile unui stil de sine stătător. Cele două trăsături distinctive amintite apar în opera artistei chiar atunci cînd la baza înfăptuirii stă severitatea unei voințe de compoziție. Ele ni se înfățișau, anii trecuți, în figurinele mici de bronz sau teracotă ca o teoretizare amabilă a însușirilor firești de care dă dovadă artista.

În aceste exemplare de artă minoră, culoarea nu însemna, adeseori, numai o aptitudine, ci era exprimată direct, urmînd exemplul figurinelor de Tanagra și al statuarei etrusce. Resursele de culoare, descoperite în prefacerea la temperaturi ridicate a pămîntului ars, căpătau astfel, prin alăturarea arbitrară a altor culori, o expresivitate nouă, aproape stranie. Și astăzi nota aceasta este subliniată într-un portret feminin conceput după canonul bourdellian dar apropiat privirii noastre prin cîteva invenții picturale — șiragul de mărgele vopsit verde —, care contribuie la atmosfera de intimitate, atît de străină în genere sculpturii. Elementele decorative abundă și ele ori de cîte ori amănuntele realiste pretind să se subsumeze unei stilizări largi. Mă ispitește o apropiere între formula decorativă a figurinelor de odinioară, cu faldurile veșmintelor supuse, în alcătuirea lor, unei legi de simetrie, și stilizarea portretelor ultime, a căror decorativitate ascultă de aceeași lege și trădează aceleași particularități. Firește, ele înregistrează o ascensiune și se subordonează sensului arhitectonic afirmat de Bourdelle. Aceste ultime portrete măsoară știința puțin obișnuită a Célinei Emilian, arată la ce ne putem aștepta de la tehnica sa și indică o atitudine bărbătească

în concordanță cu programele construcției plastice ale timpului. Însă însușirile native ale artistei sînt diferite și resursele din care e menită să se desfășoare dinamica ascensiunii sale sînt cuprinse, cred, în diagrama formulată. O pildă care înseamnă un început de verificare aflăm în abordarea de către artistă a basoreliefului, ramură a artei așezată între sculptură și pictură, folosind suprafața plană drept fond al desfășurării de viață și ca o teoretizare a decorativului. Basmele noastre formează subiectul acestor basoreliefuri. Alegerea nici nu putea fi mai bună întrucît, prin definiție, basorelieful povestește, iar felul stilizării sale e propice atmosferei fantastice, care caracterizează epica populară.

1930

## MAC CONSTANTINESCU

Ca întotdeauna, pe Mac Constantinescu îl descoperim preocupat de calitatea materialului sculpturii, de sunetul lui primordial, pe care caută să îl evidențieze prin toate mijloacele. Tehnicile cele mai felurite sînt aplicate materialelor deopotrivă de variate, pentru a determina, din întîlnirea lor, vibrații inedite. Ca nimeni altul, Mac Constantinescu se pricepe să facă sensibil un bloc, să însuflețească o suprafață plastică, ferindu-se totodată de a-și angaja răspunderea față de funcția spațială a sculpturii. Ai fi înclinat să spui că arta lui este una de început de veac: spontană, reactivă la specificul, de fiecare dată altul, al materiei, dar fără nici o presimțire pentru schemele mintale ce se pot vehicula prin mijlocirea acesteia. Chiar cînd modelează o figură — așa cum e cazul excepționalului portret în marmură expus la „Grupul nostru“ —, Mac Constantinescu nu cedează constrîngerii elementelor care dau cheia structurării ei, ci se mulțumește să o transforme într-un mediu sensibil, apt să transmită acele inepuizabile efluvii emoționale care evocă stăruitor imaginea unei lumi în continuă facere.

februarie 1936

# DOI SCULPTORI : CÉLINE EMILIAN ŞI MAC CONSTANTINESCU

Titlul articolului meu ar fi avut valoarea unei definiţii dacă îl completam : *Doi sculptori moderni.* Căci Céline Emilian, eleva lui Emil-Antoine Bourdelle, şi inspiratul cercetător al tainelor ceramicii, Mac Constantinescu, au în ceea ce lucrează, pe deasupra deosebirilor hotărîtoare care despart felul artei lor, un caracter de înrudire, chiar dacă el nu este evidenţiat decît într-un sens negativ, în raport cu ceva ce nu este nici arta celui dintîi, nici arta celui de al doilea, ci ca să fiu mai precis : în raport cu statuara clasică. În adevăr, sculptura şi a unuia şi a celuilalt este străină de înţelesul clasic al formei pure, pe care plastica elenă l-a manifestat în lucrări de neîntrecută desăvîrşire formală. Eleva lui Bourdelle este, prin ceea ce realizează mai valoros, o căutătoare pasionată a adevărului individual, concret, a expresiei psihice a portretului. Sculptura sa intră, în consecinţă, sub definiţia cea mai largă şi cea mai proprie a „modernului" în artă. Cît priveşte ceramica în culori a lui Mac Constantinescu, ea urmăreşte expresivitatea legată de însuşirile materiei şi îşi trage formele, prin mijlocirea focului care închează şi defineşte, din plasma unor intuiţii originare, nu fără legături cu instinctul artistic popular. Deci nimic mai străin de pedantismul căutător al formei pentru formă, ca expresie suficientă sieşi. Căci frumuseţea de sine stătătoare a formei afirmă o abstracţie prea rafinat intelectualistă pentru a putea fi preţuită drept adevărul ce lipsea unei epoci şi unei umanităţi care nu şi-au terminat încă răfuielile cu viaţa. Iar cine, orbit de accentuarea funcţiei spaţiale pe care Bourdelle a manifestat-o în statuara sa, de raportul de subordonare a acesteia la conceptul arhitectonic, de stilizarea decorativă şi de însumarea elementelor într-o unitate ritmică, ajunge să confunde plastica sculptorului francez cu plastica grecilor vechi din perioada clasică, acela fără îndoială omite ceea ce constituie esenţialul stilului artistic al lui Bourdelle : individualismul realist al portretelor sale, ce se înca-

drează atît de sigur în filiaţa portretului egiptean, roman sau elenistic. În această ordine de idei cred că apare evident oricui în ce măsură însemnată bustul lui *Anastasie Simu* de Bourdelle este înrudit, bunăoară, cu portretul lui *Seneca* din Muzeul Naţional de la Neapole, portret aparţinînd perioadei elenistice şi, dimpotrivă, cîtă distanţă îl desparte de creaţia lui Miron, Fidias şi Policlet.

Arta Célinei Emilian prezintă două chipuri de a fi, două faţete hotărît divergente, ambele desfăcute din blocul creaţiei bourdelliene şi acţionînd de cele mai multe ori independent. De la întîia aruncătură de ochi se semnalează privitorului coexistenţa celor două grupuri de expresie, dintre care unul subliniază încordarea creatoare, iar celălalt, dimpotrivă, momentele de destindere, cînd singură intenţia artistică mai stăruie într-un joc pentru care orice motiv constituie un impuls suficient. În cazul dintîi, avem de-a face cu o adîncire în expresia individualităţii portretului ; în al doilea, un divertisment, destul de valoros fără îndoială, provocat de înlănţuirea ritmică a elementelor pur decorative. În timp ce sinteza plastică din opera lui Bourdelle este străbătută de ritmul de ansamblu al elementelor componente, la Céline Emilian ritmul le înglobează numai pe cele decorative. O asemenea tehnică este adecvată compoziţiilor mici, de felul aceleia intitulată *Flori de cîmp,* care constituie o realizare unică prin armonia sentimentului intim, dar nu rezistă transpunerii la scară mare, aceasta necesitînd un spaţiu real cum ştia să-l gîndească şi să-l înfăptuiască Bourdelle. De aceea, compoziţia denumită *Avînt*, atît de atrăgătoare în machetă prin agrementul unei mişcări abia schiţate unită cu jocul decorativ, îşi vădeşte zădărnicia cînd este prezentată în spaţiul real şi în proporţii eroice.

Un alt pericol care ameninţă arta Célinei Emilian este eclectismul. Atelierul lui Bourdelle, acest meşteşugar dublat de un om de înaltă cultură, trebuie să fi inspirat celor care îl frecventau, pe lîngă respectul meşteşugului, un oarecare scepticism, care lui Bourdelle personal îi lipsea, dar pe care îl socotim mai mult sau mai puţin legat de interferenţa atîtor sensuri culturale şi

stiluri artistice vînturate acolo. Céline Emilian dovedește prin cele trei *Genii muzicale* destinate unui monument funerar, prin basoreliefurile executate pentru biserica St. Rémy din Reims, prin acela intitulat *Agricultura,* cît și prin fermecătoarea compoziție *Domnița Niculina,* că stăpînește periculos de sigur morfologia unor stiluri de artă eterogene, de natură a îndreptăți o critică sub raportul exageratei precumpăniri a elementului istoric în ansamblul operei sale. Desigur, nu pot desconsidera cultura sculptoriței și nu exclud folosirea formelor desprinse din repertoriul tradiției, dar regîndirea lor din încheieturi pentru prezentarea principiului stilistic ce trebuie să stea la baza unei înfăptuiri de artă pe deplin organice ar fi cu atît mai necesară cu cît, numai forma personală căutată îndelung și aflată cu osîrdie merită a fi prețuită mai mult decît orice. Neglijarea acestor adevăruri a condus în compoziția denumită *Domnița Niculina,* atît de finită altminteri, la o ușoară stridență, ansamblul fiind caracterizat printr-o decorativitate hieratică, în timp ce figura își adîncește liniile într-o caracterizare portretistică realistă. O aprofundare a miturilor noastre populare și gîndirea lor organică, potrivit condițiilor impuse de material și de legile ce conduc înfăptuirea plastică, adăugate culturii sale, îi vor permite, sper, artistei să realizeze valoroase compoziții de statuară românească.

Nu mi-aș fi îngăduit luxul atîtor obiecții, dacă în conștiința mea nu aș fi convins că Céline Emilian înseamnă una din realitățile pe care poate conta dezvoltarea viitoare a plasticii noastre. Portretele sale, fără excepție, stau dovadă neclintită afirmațiilor mele. În ele stăruie o neobișnuită forță de simpatie umană pentru model, forță care înaintează într-un elan larg și măsurat spre întipărirea în material a nenumăratelor note și particularități, care laolaltă alcătuiesc structura permanentă și înfățișarea vie a unui chip omenesc. Energie caracterizatoare, viziune cuprinzătoare și suveran calmă, precizie și măsură, fuziune a elementelor plastice cu cele decorative, desăvîrșită explicare a suprafeței prin volum și a volumului prin suprafață, puternică evocare spațială, iată cîteva laturi prin care poate fi

considerată sinteza plastică a portretelor Célinei Emilian. În portretul lui *Cortot*, îndeosebi, aceste însușiri își află o întruchipare optimă, de aceeași calitate emoțională cu aceea a portretului lui *Mahler* de Rodin sau a chipului lui *Seneca* din Muzeul Național de la Neapole.

Am afirmat că Céline Emilian este partizana unei arte moderne, care sacrifică frumosul pur conținutului de umanitate încorporat în forme. Cu mai multă dreptate se cuvine socotit modern sculptorul ceramist Mac Constantinescu, expozantul de la „Hasefer“, căruia idealismul formal și tipicul clasicismului îi vor fi părînd erezii sau literă moartă. Căci lui Mac Constantinescu îi place să afirme caracterul personal și unic al formei, nefungibilitatea ei, sensul de reușită singulară pe care îl capătă fiecare împlinire. Crezul tînărului sculptor stă în potențele infinite de expresie ale materialului întrebuințat și, oarecum, într-un fatalism legat de materie, explicabil mai ales la acela care, prin condițiile inerente meșteșugului ceramic, trebuie să conteze pe o cantitate însemnată de neprevăzut. Ceramistul, după expresia chiar a artistului, este un alchimist la pîndă, așteptînd cu nerăbdare rezultatul experiențelor ce întreprinde, pregătind cu grijă întrunirea condițiilor cerute pentru o anumită reușită, verificînd rezultatele pentru a scoate din confruntarea lor o normă conducătoare în experimentele ulterioare. Dar, oricum, soluțiile găsite au caracter de unicitate, pentru că nu există procedeu care să ducă în condiții identice la rezultate asemănătoare ci, mai totdeauna, în pregătirea condițiilor legale ale experienței se ascunde un minimum inițial de diferențiere, care poate determina reversibilitatea categorică a sensului experienței. Erorile pot deveni creatoare și meritul mare al celui care luptă cu materia și focul este să disciplineze hazardul în măsura maximă a posibilului, folosind ocaziile ivite, ba căutînd chiar să le provoace, spre a le valorifica. Mac Constantinescu a transplantat în domeniul socotit minor al ceramicii interesul pentru graiul material, deprins printr-o îndelungă frecventare a atelierului lui Brâncuși. Spre deosebire însă de Brâncuși el depășește perioada pietrei lustruite și a bronzului, beneficiind de binefacerea prometeică,

focul. Cu ajutorul acestuia, materia este mlădiată, condiții diverse de temperatură, în raport cu însușirile specifice ale materiei determină multiplicarea la nesfîrșit a reacțiilor materialului folosit. Chimia ia locul fizicii, combinații neașteptate de elemente, după legile secrete ale atracției și ale respingerii, se înfăptuiesc tainic și cu greu controlabil în atelierul lui Vulcan. Dar dacă mînuirea uneltelor de cioplit și tăiat ducea la realizarea masivității blocurilor primitive de materie, înrîurirea nestabilă a focului conduce la prețiozitate artistică, la diferențieri calitative. În aceasta stă prețul cel mai de seamă al sculpturii ceramice pe care ne-o înfățișează Mac Constantinescu, în aceasta aflăm însă și limitele artei sale. Ea apare privitorului avertizat ca o artă calitativă, artă eminamente „artistică“, dacă mi se permite această determinare. Totul în expoziția sa de la „Hasefer“, este vizualizat sensibil, dar, ca un revers al medaliei, mai toate lucrările au înțeles de fragmente. Artă minoră, fără îndoială, dar însușită în cazul de față cu o înaltă și fermecătoare originalitate, mulțumită căreia Mac Constantinescu și-a ajuns cu prisosință ținta ce și-a propus : desindustrializarea sculpturii aplicate.

Aspectul fragmentar al ceramicii trebuie pus în legătură și cu originea ei populară. Cred că artistul a fost nu se poate mai bine inspirat cînd, năzuind spre desindustrializarea ceramicii, a raportat-o la un repertoriu de motive și forme populare, descărcînd-o de balastul formelor cultivate, finite, în care excelează marile ateliere. Astfel, ceramica populară din Nevers l-a înrîurit pe Mac Constantinescu în aceeași măsură, bănuiesc, ca unele portrete egipto-romane în ipsos colorat din secolul al doilea sau al treilea al erei noastre. *Femeia cu turban*, *Masca dionisiacă* și cealaltă *Mască* sînt tot atîtea fragmente prețioase, gîndite cît se poate de propriu în cadrul legilor care conduc expresia artistică a ceramicii sculpturale. Ele își trag autenticitatea din seva hrănitoare a inspirației populare și nu vor să știe de perfecțiunea formei pure, de autonomia reprezentării formale. Asprime rustică și tandrețe sînt aici virtuți care se vor exprimate cu franchețe, în ciuda prejudecăților ce pretind un limbaj ales și o ținută exterioară controlată.

Pentru gajul de rodnicie pe care îl aduc însușirile de autenticitate ale sculpturii lui Mac Constantinescu cît și pentru spiritul lui cercetător, îndrăznesc să-l socotesc printre acei creatori de la care arta românească are mult de așteptat.

decembrie 1931

## ȘTEFAN CONSTANTINESCU

Ștefan Constantinescu expune desene acuarelate, de un efect sobru și de o emoție concentrată. Viziunea sa se complace în simplificări de date și în transpuneri grafice enunțiative. Ca atare, motivele apar elaborate în sensul unor intenții constructive pe cît de ferme, pe atît de puțin afișate. Folosind un scris nervos, pe care acuarela doar îl marchează ușor — semn al economiei de mijloace și al rigurosului control de sine —, Ștefan Constantinescu izbutește să creeze o atmosferă aproape legendară, pe care vivacitatea mișcării o însuflețește, iar indicațiile de ambianță o fac să vibreze sensibil. Dozajul subtil de pitoresc —acceptat cu un pic de ironie — și de filtrare a lui printr-o prestigioasă alchimie grafică dau acestor mici planșe, dominate de preocuparea pentru compoziție, un accent de subțire intelectualitate.

februarie 1936

## SABIN POPP

La Sabin Popp, desenul trăiește într-o carecare independență față de culoare. Ele par gîndite separat și numai țesute împreună, ca urzeala și bătătura într-o scoarță românească. În discriminarea elementelor, privitorul încearcă o plăcere pur intelectuală : scheletul negru de cărbune se desprinde uneori din plasa culorilor și strălucește halucinant, ca pe o placă radiografică. Dar însuși negrul e o culoare. Pulsația lui caldă îl alătură jocu-

lui celorlalte culori, după cum griurile, uneori reci și abstracte, pregătesc, dimpotrivă, precumpănirea elementului liniar. Arta aceasta nu e numai rafinată : este — cum s-a arătat în lucrări mai vechi — și sănătoasă. Contururile au ceva tineresc și vajnic în forța lor de delimitare ; un galben și un verde strălucesc prin frăgezime și comunicativitate. Culorile își păstrează neatîrnarea, chiar dacă cenușiurile capătă o importanță sporită. Prin aceasta, arta lui Sabin Popp amintește unele tapiserii cu un colorit răspicat, sonor, care nu dăunează însă armoniei generale, mai mult nuanțată și stinsă.

decembrie 1926

În Viena „momentelor muzicale“ schubertiene, cu nostalgii deșteptate în suflet la fiecare răspîntie, s-a stins într-o dimineață de An nou lumina blîndă ce însuflețea atît de liniștit privirile pictorului tînăr, de numai treizeci și doi de ani, Sabin Popp. Ele nu vor mai cădea de acum înainte asupra lucrurilor îndrăgite — flori, oameni, peisaje. Mîna făuritoare de frumos a pictorului se va fi așezat cuminte de-a curmezișul pieptului neînsuflețit și va fi căpătat în nemișcare acel aer de sfințenie ce-l citim deopotrivă în frescele bisericilor de țară și pe chipurile, dragi pictorului, din *Portret de familie*.

Tripticul acesta, unde cel dispărut, soția sa și familia acesteia își ocupau locurile lor după cuviință și bătrînească tradiție, ca într-un tablou votiv ctitorii și copiii lor, a fost, după cuvîntul celor mai autorizate opinii critice, manifestarea de vîrf a Salonului oficial din anul trecut. Această mărturisire își capătă întreg relieful, dacă ne aducem aminte că *Portretului de familie* îi țineau tovărășie pe simezele expoziției tablouri pentru care semnătura unor maeștri constituia un gir puternic.

Caut să îmi chem în minte un detaliu sau altul pe care să se sprijine, ca în sistemul unei pîrghii, toată greutatea de sens artistic a lucrării. Și căutarea îmi e spulberată, căci nici viziunea asupra subiectului, nici tratarea lui nu pun accentul pe particular, nu subliniază amănuntul — fie el de ordin descriptiv ori pictural, chiar dacă el este acela care, fără ostentație, aproape neobser-

vat, dă pînă la urmă compoziției întreg tîlcul ei. Pasionat de originalitatea ireductibilă, mereu alta, a modelelor, Sabin Popp a realizat în această lucrare o grupare de portrete, deosebite între ele pînă la desăvîrșita conturare a unor universuri morale unice, dar în același timp înrudite prin trăsătura uniformizatoare a canonului stilistic bizantin, care, imprimîndu-le un același aer de familie, vădește apartenența celor portretizați la o comuniune strînsă de tip patriarhal, ierarhizată prin adîncă iubire reciprocă în jurul autorității pe care o exercită, ocrotitor, capul ei. În chipul acesta, detaliul fizionomic individualizator, deși eficient — savuros, chiar —, rămîne străin de orice descriptivism, după cum cel de ordin pictural, subordonat compoziției, rămîne străin de orice complezență față de calitatea materiei, a tușei ori a senzației de culoare. Căci arta lui Sabin Popp este a unui contemplativ, nu a unui senzorial. Ea păstrează din senzație doar corespondentul unei bucurii primăvăratice, cu totul interiorizate, căreia frăgezimea unei flori îi apare un simplu pretext pentru o melodie ușoară, aeriană, țesută din penumbre, ce pun surdină celor mai nepăsătoare chiote ale tinereții. Dar, sensibilitatea plină de tainice presupuneri a artistului nu întunecă inteligența clară a raporturilor de formă și culoare, nu siluiește acea mîndră de sine construire a tabloului în planuri viguros conturate.

15 ianuarie 1928

Cînd cu patru decenii și jumătate în urmă semnam unul dintre necrologurile prilejuite de moartea prematură a lui Sabin Popp, încă nu cuprindeam în adevăratele ei dimensiuni însemnătatea acestei pierderi pentru arta noastră, căreia prin rîvnă de zi cu zi, încordată spre sfîrșit în lupta cu boala ce avea să îl doboare, îi adăugase, aproape neștiut, un strălucit capitol, abia astăzi dezvăluit în conținutul și semnificația lui publicului românesc prin expoziția de curînd inaugurată.

Este, oarecum, prima lui expoziție personală, căci aceea din 1918, de la Vaslui, și cea din 1920, de la București — una împreună cu Aurel Jiquidi, cealaltă cu Adam

Bălțatu — nu depășeau cadrul unor expoziții de debut. Desigur, ele au marcat ivirea în pictura românească a unui excepțional talent, dar abia din 1921 — data înapoierii în țară după peregrinări prin Italia, care prelungiseră, peste hiatul anilor primului război mondial și la alt mod, ucenicia din cadrul Școlii de arte frumoase din București —, Sabin Popp avea să se impună conștiinței contemporanilor prin prezența sa vie în mișcarea noastră artistică, ajungînd un nume luat în seamă și urmărit cu interes crescînd de public, critică și colegi. Din păcate, în lipsa unor expoziții personale, puține din nenumăratele sale creații ajungeau a se face cunoscute, și, chiar lucrări de vîrf fiind, ofereau în ansamblu doar o imagine ciuntită a personalității artistului, arătînd mai degrabă *ce putea,* decît *ce era* el ; cu alte cuvinte : îl reprezentau, fără a-l și prezenta. Adevăratul chip al lui Sabin Popp a rămas de aceea ascuns sub lumina fulgurantă a reușitelor sale, dintre care, cea din 1927, *Portret de familie,* prin interesul deșteptat în jurul ei, avea să îl situeze în conștiința multora în postura mitică de autor al unei singure lucrări fără înaintași și fără urmași de luat în seamă în propria sa creație. Lucru absolut fals, care sărăcea atît semnificația acesteia în întregul ei, ca drum spre descoperirea de sine și afirmarea unei personalități artistice de prim ordin, cît și însăși semnificația lucrării în discuție, smulsă din contextul, singur lămuritor, al evoluției artistului. Moartea acestuia, la cîteva luni după succesul *Portretului de familie,* a slăbit contactul publicului cu opera sa, astăzi doar sporadic înfățișată în muzee, fără acea legătură de aspecte multiple, indispensabilă pentru înțelegerea unității ei profunde.

Îi revine astfel expoziției de față rolul justițiar al unei restituiri, în sensul reconstituirii veridice a imaginii artistului — puțin cunoscut celor de azi, rău cunoscut și de contemporanii săi —, care a fost Sabin Popp, spre a fi redată fără știrbiri circuitului valorilor ce alcătuiesc zestrea culturii românești. Aproximativ o sută de picturi în ulei și cam tot atîtea desene, reprezentînd doar o mică parte din totalul lucrărilor realizate de Sabin Popp în scurtul răstimp al activității

sale creatoare (circa șapte ani), sînt puse la dispoziția publicului în acest scop. Ele permit, într-o primă luare de contact, degajarea liniilor mari de-a lungul cărora a evoluat creația artistului.

Aparținînd unui anumit spațiu cultural — cel al artei românești din deceniul imediat următor primului război mondial —, arta lui Sabin Popp nu poate fi înțeleasă în afara coordonatelor specifice artei timpului său. Drumul picturii lui este drumul unei sinteze personale operată în cuprinsul aspectelor vieții, pornind de la unicitatea momentului trăit, surprins cu emoție în trăsăturile lui individuale, spre a atinge la celălalt capăt al drumului unitatea unei viziuni cuprinzătoare despre lume și viață.

Încă de la început, vocația lui Sabin Popp se dovedea a fi aceea de a exprima în imagini vibrante, atît în desen cît și în pictură, intensa trăire a momentelor de viață. Prin emoția sinceră care le străbate, aceste imagini sînt salvate, ca expresie pură, din banalul aparent al motivării. Sabin Popp nu era un vînător de motive, în ciuda profuziunii acestora în opera sa. El nu le reținea decît în măsura consonanței pe care i-o deșteptau în psihic. Deseori cînd ieșea la peisaj, se întorcea, așa-zicînd, cu tolba goală, neizbutind să întîlnească în natură motivul adecvat nevoilor sale de expresie.

O cercetare atentă a tematicii lui Sabin Popp ar descoperi afinități neașteptate între motive, de natură să excludă presupunerea adoptării lor fortuite. Așa, bunăoară, fără a fi ceea ce se numește un ruinist, motivul ruinelor apare frecvent în desenele și pictura sa : *Ruine în Sicilia*, *Ruinele termelor lui Caracala*, *Schiță de ruine din Sibiu*, *Ruina bisericii Băleni*. El este însoțit mai totdeauna de motivul vegetației, ceea ce indică o alternanță de fenomene opuse. Un alt motiv frecvent este cel al apei (mare, lac, fluviu, rîu). La fel, cel al rîpei : *Rîpă la mare-Techirghiol*, ori cel al malului : *Veneția*, *Riva degli Schiavoni*. Dar noțiunile de ruină, rîu, rîpă, sînt înrudite nu numai pe planul etimologiilor, avînd și modele în grecescul *reo* și în latineștile : *ruo*, *rivus*, ci și pe planul *Weltanschauung*-ului, care trimite la heracliteanul *panta rei* — toate curg. Același *Weltanschauung* comandă

și preferința pentru o anumită tehnică a imaginii — bunăoară, desenul în conté și cel în cărbune —, ca și pentru o anumită factură, accentuat picturală. Iată dovada faptului ca Sabin Popp nu își alegea motivele la întîmplare, robit de pitorescul lor, ci în virtutea unei legități ascunse, care le tria și aglutina în structuri tematice — expresii necesare ale viziunii sale despre lume. Aceasta le și conferă forța emoțională, irezistibilă, care face din ele adevărate confesiuni — potrivit caracterizării eminentului său exeget, Ștefan Nenițescu.

Treptat, o deplasare are loc în viziunea despre lume a lui Sabin Popp. Pregătită de mult, ea apare cu maximă evidență în lucrările anului 1924, continuîndu-se în cele ale anilor următori. Intuiția curgerii timpului, proprie începutului, își află mai departe expresii de un farmec dureros, dar ea se nuanțează acum cu un sentiment de încredere nemărginită în frumusețea mereu împrospătată și, prin aceasta, veșnică a formelor vieții. Ceea ce aduce cu adevărat nou această fază este compoziția : nu doar în înțelesul ei de problemă a picturii (deși, simptomatic, ea se afirmă tot mai stăruitor cu același înțeles), ci, mai ales, în cel de atitudine fundamentală a spiritului, trăită de artist, și care, fiind trăită așa cum numai unor creatori de felul lui Sabin Popp le este dat, își cerea neapărat exprimarea. *Sora pictorului cu fiica ei* formează, desigur, un grup compozițional de prestigiu sub raportul exigențelor picturii, dar ceea ce îi dă adevărata respirație este viziunea pe care i-a insuflat-o artistul — viziunea legăturii de iubire ce formează armătura interioară a compoziției. Sabin Popp a pictat și aici un moment de viață, dar nu unul care se pierde în curgerea indistinctă a timpului, ci unul care e salvat pe planul sintezelor spirituale, constructive ale spiritului aplecat spre sinteze.

Compoziții ca acestea constituie preludii la seria renumitelor tripticuri, încoronate de citatul *Portret de familie* — imn maternității, pe care o anunță, din aripa stîngă a tripticului, soția pictorului, Theodora Popp, păstrătoare credincioasă a cultului memoriei sale. Ca și modelul bizantin întrezărit de pictor, dar cu tematică laică, acest triptic înveșnicește viața, îi dă un sens care o

transcende, întemeind comunitatea familială pe un principiu de permanență, totodată necesar și liber consimțit. Compoziția ca atare, grupînd liber chipurile desăvîrșit individualizate, își afirmă ea însăși în mod stringent caracterul necesar, și pictorul, din colțul lui, devotat ideii care l-a autorizat să o închege, îi asigură stabilitatea, înălțînd drept, cu modestie de meșteșugar, penelul, asemenea unui fir de plumb.

Era în această idee a permanenței artei, a permanenței frumosului, a permanenței vieții eternizate prin iubire, o pavăză împotriva asalturilor tot mai crîncene pe care moartea le îndrepta împotriva ființei sale. Iar presimțirea ei îi inspiră extraordinara serie de ierni brașovene în ulei și în tuș, cu acel contratimp halucinant de schelete carbonizate de arbori pe albul hibernal. Într-o astfel de iarnă, în seara zilei de 1 ianuarie 1928, Sabin Popp avea să închidă pentru totdeauna ochii, după o grea operație, la Viena. A doua zi, ar fi împlinit treizeci și doi de ani.

**14 aprilie 1973**

## LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU

Expoziția pe care Lucia Demetriade Bălăcescu o prezintă la „Cartea Românească" indică apropierea de o fază de maturitate a talentului acestei pictorițe așa de înzestrate. Expresia artei sale e acum mai ponderată, culoarea capătă mai multă stofă, nici un efect nu mai este lăsat pe seama simplei improvizații. La aceasta, Lucia Dem. Bălăcescu a ajuns prin înțelegerea cu adevărat artistică a resurselor inerente tehnicii pastelului, dintre ale cărei virtualități reușește să degajeze un întreg registru de rezonanță joasă, apt să exprime — la modul ironic, propriu artistei, dar cu însușiri de caldă comunicativitate — o gamă bogată de efecte și atitudini ale spiritului. Se poate spune că noi moduri de expresie au fost create într-o materie căreia nu i se recunoșteau pînă acum atare

potențe. Creioanele colorate sînt mînuite cu siguranță de meșter încercat, praful pastelului fiind întins pe suprafețe largi în strat gros sau subțire, potrivit sensului unitar al hașurelor. Prin mijlocirea acestei materii fragile ne sînt evocate curba melodioasă a unui braț, rotunjimea unui bust, moliciunea catifelată a carnației. Aceeași țesătură intră în cutele larg drapate ale rochiilor, sau definește o atitudine corporală.

Portretele, în număr considerabil sporit față de trecut, se cuvin socotite mai degrabă mostre ale conformității dintre substanța generoasă a picturii și maiestuoasa ținută a modelelor, decît documente de psihologie umană. Este evidentă pentru oricine deosebirea dintre tratarea figurii și aceea a somptuosului aparat vestimentar. Nu e vorba doar de o grijă mai mare sau mai mică în execuție, ci de facturi diferite. În tratarea chipului omenesc mai stăruie urme din vechiul stil grafic al artistei, sistem de notație rapidă și ușor spirituală. E drept că în cîteva desene colorate, de o delicatețe rară, apare pentru întîia oară o preocupare de anatomie a figurii, de construire a ei în planuri distincte, logic articulate. Prin mijlocirea cîtorva hașuri, trase cu tact suprinzător, Lucia Dem. Bălăcescu realizează o plasticitate calmă, apropiată de virtuțile sculpturii. Aceste cuceriri sînt preluate de portretele recente, a căror lărgime de contur se subsumează aceleași determinări stilistice ca și tratarea culorilor. Densitatea materiei picturale din sinteza plastică a unui portret de bărbat își află ecoul în rezonanța plină și sobră a unui roșu pompeian. Un acord echivalent ne dezvăluie și portretul femeii în albastru.

Stadiul de astăzi al acestei evoluții artistice se distinge printr-o mai atentă căutare a caracterului pictural, printr-o mai mare grijă pentru stil. Vocația spontaneității își află acum un corectiv în reflecția liniștită, în cumpăna introdusă de nevoia unei expresii ponderate. De aici înainte mari posibilități de cultivare se deschid talentului cert al artistei.

martie 1930

## MICAELA ELEUTHERIADE

Micaela Eleutheriade e un nume aproape nou. La ultimul Salon oficial, *Natura moartă*, admirabil pusă în cadru, pe care o prezenta, strălucea discret într-o gamă sobră de brun, negru și alb, cu reflexe catifelate. Sensibilitatea totodată vie şi delicată a artistei are cu ce ne fermeca și de data aceasta printr-un peisaj de dimensiuni mici, care uneşte graţia unui stil arhaizant cu darul de nostalgică reculegere al povestitorului.

**decembrie 1926**

Pentru mulţi, expoziţia de la „Hasefer" a Micaelei Eleutheriade a fost o surpriză. Desigur, sensibilitatea rară a acestei artiste nu mai era un secret pentru nici unul din cîţi avuseseră prilejul să aprecieze, în puţinele naturi moarte date la iveală pînă astăzi, discreţia ieșită din comun a expresiei, simţul rafinat al armonizărilor de tonuri, tactul care ţine strînse, laolaltă, în alcătuirea naturilor statice, obiectele cele mai felurite, realizînd astfel intimitatea unei ambianţe pline de farmec și de caldă rezonanţă afectivă. Ceea ce aduce nou expoziţia de acum, de la „Hasefer", este confirmarea pe o scară largă și într-o tematică variată a acestor însușiri. Stăpînirea meșteșugului pînă la un grad de înaltă cultură artistică îi permite Micaelei Eleutheriade să folosească resursele culorii ca expresie nemijlocită a sensibilităţii. Prin raportarea albului și a fondurilor de rezonanţă neutră la un arabesc cromatic reînnoit continuu de imaginaţia picturală a artistei, aceasta realizează ansambluri coloristice de o mare coeziune, susţinute de un sentiment de viaţă plin de vigoare și de prospeţime. Cele mai preţioase invenţii coloristice — cel mai luminos albastru, verde, galben sau roșu — cunosc, în alianţa lor cu acordurile grave, treceri melodioase deosebit de subtile. Cu aceste calităţi, Micaela Eleutheriade pătrunde acum în peisajul românesc, justificînd, prin varietatea motivelor, încrederea în posibilităţile de extindere în suprafaţă a talentului

său și, implicit, de adîncire stilistică prin efectul confruntării cu probleme noi.

martie 1930

Prin interpretarea liberă a motivului din natură și prin degajarea compoziției, lucrările prezentate de Micaela Eleutheriade în expoziția de la sala „Dalles" dezvoltă un moment deosebit al realismului românesc — momentul Luchian. Aceste calități, care — printre altele — fuseseră introduse în pictura noastră, spre sfîrșitul veacului trecut, de către marele înaintaș, i-au atras acestuia, retrospectiv, datorită noutății lor revoluționare, reputația de promotor al modernismului. Atare reputație se sprijină pe o confuzie. Căci libertatea de expresie este un lucru, iar atitudinea personalității, alt lucru. Ca atitudine, Luchian se integrează realismului românesc, pe care îl continuă îmbogățindu-l cu noi aspecte. Alambicarea realității, abstracționismul, esoterismul, proprii artei moderne, îi sînt cu totul străine.

În pînzele Micaelei Eleutheriade frapează o asemănătoare atitudine, îmbinată cu o asemănătoare libertate de expresie. Dar apropierea se cuvine atribuită mai degrabă înrudirii spirituale decît înrîuririi exercitate de operă. Micaela Eleutheriade a făcut cunoștința lui Luchian în fața peisajului românesc, nu în muzee. Ucenicind la început în cîteva ateliere pariziene, unde modernismul cel mai înaintat dădea tonul, artista și-a însușit o altă experiență de cultură. Mult timp după întoarcerea în țară, pictura sa trăda încă influența lor, de care cu greu și nu complet avea să se elibereze. Este anevoie de închipuit că artista s-ar fi hotărît să schimbe o înrîurire cu alta, cînd o legau de pictura modernă franceză atît obișnuințele cît și conștiința neasemuitului ei prestigiu. De aceea, în apropierea de arta lui Luchian nu trebuie să vedem o nouă aservire, ci dimpotrivă semnul unei liberări.

Trecerea de la prima fază a picturii artistei, influențată de școala pariziană, la cea actuală, caracterizată prin mai multă libertate personală, a fost posibilă datorită unei însușiri ce revine în amîndouă perioadele și

care constă dintr-o largă inițiativă în compunerea motivului. Cu acest lucru s-a deprins expozanta de la „Dalles“ prin frecventarea atelierelor pariziene, unde lozinca — adevărata profesiune de credință a artistului modern, dornic, deopotrivă, de ordine și de libertate — părea să fie : „compuneți-compuneți liber !“ Această orientare este vizibilă, printre altele, în numeroasele naturi moarte pictate de Micaela Eleutheriade. În cuprinsul lor, artista folosește ingenios oportunitățile oferite de motiv pentru afirmarea voinței de compoziție. Ea îl situează în pînză astfel încît, prin variațiunile obținute, motivul apare întotdeauna interesant și sugestiv.

Modul personal de compunere a motivului avea să-și afle deplină eficacitate în peisajele pictate de artistă după înapoierea în țară. De astă dată, compoziția nu mai apărea ca o temă de atelier, ce poate fi mînuită cu iscusință în vederea unor efecte anume căutate. Artista întîmpina rezistențele opuse de un subiect, care se cerea mai întîi trăit și apoi exprimat. Astfel, atitudinea personală era angajată într-o mai mare măsură. Dar obișnuința compoziției, obișnuința de a sintetiza motivul în ceea ce are caracteristic în loc de a-l copia, trebuia să ducă și aici la simplificări binefăcătoare. Micaela Eleutheriade nu reține din peisaje decît ceea ce este necesar expresiei. Aceasta înseamnă că motivul trăiește mai mult ca viziune decît ca motiv. Particularitățile lui neexpresive sînt sacrificate în folosul imaginii sintetizatoare. De aceea, tot mai mult se accentuează ritmica liniilor ce îl străbat și îl organizează.

Simplificarea aspectului peisajelor nu le înlătură nici forța de reprezentare reală, nici vivacitatea sentimentului naturii. Dimpotrivă, prin ea se ajunge la o reliefare mai însemnată a acestor caracteristici. Arborii, casele, colinele pictate de Micaela Eleutheriade, își impun prezența cu neasemuită putere de sugestie. Ele apar ca însăși realitatea, redusă la ultima ei expresie prin forța sentimentului din care crește și se hrănește însuflețirea ce străbate peisajul. Aceasta se deosebește de animația pe care moderniștii o întrețin în pînzele lor, și despre care nu știi bine din ce se naște și spre ce tinde.

În ultima sa expoziţie, Micaela Eleutheriade prezintă două aspecte demne de luat în seamă. Cîteva peisaje mici, admirabil compuse, aduc, ca şi în trecut, interpretări sumare şi vii ale motivului, corespunzătoare unei viziuni rapide de ansamblu. Procedeul pictural ţine de notaţia imediată a impresiilor, reliefînd însă nu atît momentul atmosferic cît coloritul. În consecinţă, contrastele, deşi atenuate de cenuşiuri, sînt preferate contopirilor de nuanţe. De aici provine şi efectul de prospeţime al acestor pînze. Un al doilea aspect este oferit de cîteva peisaje mari, a căror tratare picturală apare şi mai diferenţiată. Artista pătrunde de astă dată adînc în realitate, căutînd să-şi îmbogăţească mijloacele apte a-i reda înfăţişările. Pentru întîia oară, preocupările de perspectivă se impun cu stăruinţă. Ele îşi capătă o soluţionare conformă cu ţinuta picturală de pînă acum. Procedeul de notaţie directă, în pete colorate, este păstrat pentru primele planuri, dar, ca urmare a reducerii cenuşiurilor — ceea ce lasă mai multă libertate contrastelor de culori neamestecate — efectul de prospeţime apare sporit. Acum, cenuşiurile îşi găsesc întrebuinţare în ultimele planuri spre a reda, cît mai aproape de adevăr, aspectele variate ale atmosferei. Planurile intermediare, tratate, de asemenea, într-un fel adecvat realităţii, mijlocesc prin albăstriurile predominante trecerea de la primele la ultimele planuri. În scurte cuvinte, Micaela Eleutheriade tinde să părăsească schematismul lucrărilor vechi, pentru a da o imagine mai veridică şi mai bogată a realităţii, fără a renunţa însă la acea admirabilă libertate de interpretare, care îi caracterizează personalitatea artistică.

iunie 1936

## HRANDT AVACHIAN

Pictor de notaţie directă, necontrafăcută, receptiv pînă la porozitate faţă de nuanţele cele mai intime ale mediului atmosferic, pe care le fixează cu infinită delicateţe pe pînză ori pe hîrtie, Hrandt Avachian ne înfăţişează

acuarele de o discretă dar persistentă sugestie emoțională, tratate cu multă înțelegere pentru cerințele tehnicii culorilor de apă, în pete luminoase și aerate, ușor estompate de cenușiuri, precum și guașe de o rară franchețe de ton, în care culorile surprind prin calitatea lor sonoră și mărturisesc o vervă neobișnuită la acest artist — poet al îngînărilor de nuanțe în surdină.

februarie 1936

## ALEXANDRU CIUCURENCU

Alexandru Ciucurencu nu caută să depășească la modul esențial aspectele lumii văzute, ci numai să le transfigureze, să le consume prin intensitatea trăirii. Nici aspirația faustică nu este familiară expozantului de la „Mozart". Dovadă, lipsa dintre motivele de pictură a peisajului, cea mai aptă temă pentru o interpretare faustică. O singură dată peisajul apare în expoziția actuală și atunci este văzut din interior, prin fereastră. Imensa pată verde pe care el o formează închide orizontul oricărei năzuințe de depășire ori evadare, și oprește hotărît interesul asupra planului decorativ în care este transpus motivul. Astfel, peisajul joacă rolul unei tapiserii cu nimic deosebită de obișnuitele fundaluri înflorate, în ambianța cărora își torc visul neîntrerupt făpturile vegetative, de un farmec oriental ale picturii lui Ciucurencu.

O artă ce își propune să consume aparențele fără să le adîncească va da în mod firesc prioritate planului de culoare. În cuprinsul lui, ele ating un apogeu de manifestare, constituindu-se în pete de culoare pe care nimic nu le silește să semnifice altceva decît ceea ce înfățișează, însă aceasta la un potențial maxim. Asistăm astfel la o transfigurare a aparențelor, ceea ce înseamnă combustie și eliberare. Prin combustie, ele se prefac din aspecte inerte ale realității, așa cum le-a fixat obișnuința, în mișcări vii, așa cum le deslușește o intuiție trează. Prin eliberare, ele se reconstituie în lucruri nespus de prețioase, unice în pitorescul și plasticitatea lor nouă.

Interferența dintre dinamic și static dă naștere celor mai caracteristice efecte din pictura lui Ciucurencu. Implicat în structura viziunii sale, acest dualism se manifestă tipic în interpretarea dată formei. La un moment dat, aceasta, prin efectul combustiei apare ca un simplu grafic al mișcării. Contururile se topesc în linii de forță, ce exprimă nu atît limita corpurilor, cît energia care le dă viață. Efectul de animație este sporit prin întretăierea traseelor. S-ar părea că punctul final al unei atare concepții de pictură nu poate fi altul decît arabescul, care dizolvă structurile experienței vizuale, înlocuindu-le printr-un joc de cadențe. Și, de fapt, nu rareori, în pînzele artistului, arabescul ispitește cu sclipirile lui de vrajă. Dar ispita este trecătoare, căci mai totdeauna liniștea unui plan mare, ce se conturează ca volum sublimiind forma în integritatea ei, este opusă ritmicii liniare orientată spre dezintegrarea realului. Rezultă astfel un contratimp alcătuit din momente grafice și plastice, după cum traseele întretaie liber sau încercuiesc formele.

De acum înainte, toate elementele picturii lui Ciucurencu contribuie la eliminarea încordării dintre însuflețirea care consumă aparențele și meditația calmă care le destituie transfigurate lucrurilor. Această tensiune se răsfrînge și în înfățișarea materiei, cînd subțiată pînă la un prelungit vibrato, cînd îngroșată pe linia de demarcație a obiectelor. Suprafața tabloului cîștigă prin aceasta un anumit freamăt, ce nu se pierde însă în tumult indistinct. Căci în măsura în care ritmul o animă, el o și structurează. Forme și culori se alcătuiesc în imagini înzestrate cu o indiscutabilă forță de redare a realului, ce-și sorb viața chiar din însuflețirea materiei.

Față de pînzele expuse cu un an în urmă, al căror farmec consta aproape exclusiv din capriciul cadențelor, în cele de acum forma cuprinzătoare, plastică, își cucerește un loc mai important, pe care îl dispută celei abreviate, grafice. Mișcarea, deși își păstrează în oarecare măsură autonomia, nu mai este îndreptată împotriva lucrurilor, ci adaptată lor, sporindu-le sugestia autenticității. Această sugestie este accentuată și prin noua funcție, de reprezentare reală, atribuită culorii alături de rolul decorativ din trecut, precum și prin aceea atribuită

materiei însăși, care pe toată întinderea aspectelor ei, de la cel mai vaporos la cel mai consistent, își află echivalente plastice adecvate.

În mod corespunzător, tematica tablourilor se împărtășește și ea din această tendință spre obiectivare. Figurile de vis, pictate cu înfrigurare nostalgică, în reculegere contemplativă, văd alăturîndu-li-se portrete propriu-zise, ce vor să redea însăși viața, iar nu simple aluzii ale sentimentului. În cuprinsul lor, forma amplă, curajos interpretată, este repusă în funcția de reprezentare, fără ca valoarea ei decorativă să-și piardă puterea de seducție.

Transfigurarea apare astfel pe deplin consumată. Prin îmbinarea forței de însuflețire a materiei cu forța, egală, de plasticizare a momentelor obiective, arta nespus de nobilă a lui Ciucurencu se situează, cu necontestată autoritate, în fruntea creației artistice a noii generații de pictori.

**aprilie 1936**

## OCTAV ANGHELUȚĂ

Cînd, acum cîțiva ani, premiul „Anastase Simu", înființat nu demult în scopul încurajării tinerilor artiști expozanți ai Salonului oficial, distingea debutul în artă al pictorului Octav Angheluță, alegerea își afla ecou în consensul cunoscătorilor, datorită seriozității preocupărilor vădite de pictura tînărului artist. Aparițiile ulterioare în cadrul aceluiași Salon au menținut interesul publicului pentru creația sa, prin prezentarea unor aspecte noi, nebănuite. Dar, din înlănțuirea lor retrospectivă, linia evoluției artistului nu putea fi reconstituită decît fragmentar, fără o imagine de ansamblu, care să invedereze complexitatea problemelor propuse de pictor spre rezolvare.

Prima expoziție personală a lui Octav Angheluță are meritul de a ne instrui asupra acestei complexități, și de a situa astfel, în adevăratul lor cadru, puținele aspecte cunoscute pînă în prezent din arta sa. Prin caracterul ei retrospectiv, ea înlesnește urmărirea diferitelor

stadii evolutive, pe care, dealtminteri, artistul a avut grijă să le separe pe cît posibil prin expunerea parțial sistematică a materialului pe simeze.

Într-un prim stadiu se disting două trăsături caracteristice : una, care ar putea fi denumită impresionistă ; cealaltă, înfățișînd dimpotrivă o tendință spre construcție. Trăsătura impresionistă, corelată darului nativ de ascuțită caracterizare a motivului, apare mai ales în portrete și figuri. Incisivitatea liniei tălmăcește motivul ca moment unic, suficient sieși în aparența imediată, astfel cum se revelează artistului în spontaneitatea sentimentului. Dar simpatizarea cu motivul nu este lipsită de umbra unei lucidități, cîrtitoare fără răutate, și care pigmentează cu umor cele mai înduioșate evocări, creînd astfel prin efectul unei strînse îngemănări o perspectivă emoțională dublă. Spre a-i da expresie, artistul dispune de un meșteșug caracterizat totodată prin armonii de culoare, ce se contopesc discret în tonalități surde, și printr-un grafism eficace, prompt în notarea observațiilor tăioase. Cît privește paleta, e de reținut în primul rînd strălucirea negrului, pe care cenușiurile îl diferențiază și îl coboară la tonuri mai șterse, spre a-l putea armoniza cu unele culori calde, bunăoară cu un roșu stins, nespus de sugestiv. Peste liniștea figurilor, coboară o lumină de interior potolită, care le învăluie într-o ambianță intimă.

Cea de-a doua trăsătură — tendința spre construcție — apare mai ales în peisaje și naturi moarte. De astă dată, pictorul organizează spațiul tabloului prin înlănțuirea perspectivală de planuri, a căror înșiruire se susține pe forme conturate distinct, deplin obiectivate. Interpretarea motivului trece dincolo de aparența lui de o clipă, pentru a fi deslușită permanența structurilor de formă. Dar, fie că avem de-a face cu forma impresionistă, abreviată de subiectivitatea artistului, fie cu aceea construită pe articulații obiective, o însușire comună caracterizează lucrările aparținînd primei perioade : interesul pentru latura concretă a lucrurilor, vădit prin preponderența motivului — ca punct de atracție preferat în economia imaginii — și prin reliefarea calităților materiei picturale.

Cu timpul își face apariția în tablourile pictorului o preocupare nouă, constînd din tendința de a degaja forma și culoarea din stringența motivului, și de a le corela în raporturi explicite, cărora li se dă o prețuire autonomă. Motivul interesează acum mai puțin prin latura lui concretă și mai mult prin aptitudinea de stilizare, prin destoinicia de a se integra într-o suprafață de culori, armonios puse în relație. Dar întrucît valorificarea planului colorat pretinde o anumită alcătuire de raporturi formale, nu vom mai întîlni nici forma abreviată impresionist, nici cea construită perspectival, ci una organizată extensiv, în profiluri ce se proiectează în plan, definindu-l. Culoarea, la rîndul ei, părăsește domeniul contopirilor de nuanțe pentru a-l aborda pe acela al contrastelor determinatoare de planuri. Tot tabloul se structurează acum pe raporturi de echivalență între petele colorate, care, fie că sînt încercuite de contururi, fie că se determină liber unele pe altele, alcătuiesc un angrenaj de suprafețe larg decorative. Se înțelege de la sine că o artă atît de responsabilă sub aspectul întocmirii suprafeței tabloului trebuie să cultive problemele de compoziție. De aceea nu a constituit o surpriză proiectul de frescă expus de pictor alături de celelalte lucrări ale sale, proiect în care echilibrul maselor împotrivite năzuiește spre un impunător efect decorativ. Dar interesul pentru organizarea autonomă a planului colorat promovează o atitudine oarecum abstractă, în contradicție cu cea din prima perioadă, orientată, după cum am spus, spre concretul motivului și al materiei.

O cercetare mai atentă a lucrărilor, aparținînd celei de a doua perioade, permite deosebirea a două subdiviziuni. Criteriul, pentru a le distinge, îl aflăm în funcția atribuită luminii în legătură cu planul autonom al raporturilor de formă și culoare. Într-o primă variantă, lumina îl înrîurește, prin efectul de eroziune provocat de incidențele ei, întrepătrunzîndu-l și aparent dislocîndu-l. Într-o a doua variantă, ea îi respectă integritatea, apărînd ca un grad deosebit de luminozitate a culorilor și, ca atare, încorporată lor. Preocuparea de compoziție pretinde acum multă subtilitate, căci petele de culoare trebuie dispuse în așa fel încît să rezulte nu numai o

echilibrare cantitativă a lor, ci și o gradare calitativă în funcție de luminozitatea fiecăreia din ele. Dar aprofundarea problemelor de compoziție, ca și sustragerea planului de acorduri cromatice de sub înrîurirea dizolvantă a cadențelor luminoase, contribuie deopotrivă la reliefarea principiului structural de la baza tablourilor. Problema perspectivei revine pe alocuri în pînzele artistului, dar de astă dată în relație cu funcția eminent decorativă a suprafeței lor. În contemplarea tablourilor intervine astfel un joc dublu, interesul pendulînd între calitățile legate de aspectul lor plan și cele inerente structurii organizatoare de spațiu.

Din cele expuse rezultă, cred, curba evoluției artistului, de la momentul impresionist al începutului la preocupările de stil și compoziție, predominante în cea de a doua perioadă. Prin aprofundarea lor, Octav Angheluță și-a creat o bază de contopire a intuițiilor sale în forme mai puțin întîmplătoare, mai logic articulate și mai obiective. Darurile de excelent observator, manifestate în chip aproape exclusiv în cursul celei dintîi etape, nu au pierdut nimic prin această amplificare a problematicii. Dimpotrivă, cînd rezultatele lor capătă formă monumentală, reușesc să fie mai bine puse în valoare și să se impună cu altă putere de sugestie.

martie 1936

## PAUL MIRACOVICI

Preocupările de compoziție picturală sînt evidente în pînzele lui Paul Miracovici. Avem de-a face cu o artă mult simplificată, care nu pretinde să bată recordul suprafețelor acoperite cu pictură, ci, dimpotrivă, știe să folosească repausul anumitor planuri mari, ținute într-o singură culoare și repartizate, după nevoie, pe tot întinsul tabloului. Ceea ce reține, dintru început, atenția în lucrările acestui pictor este vibrația caldă a coloritului care transmite nu știu ce ecouri ale unei cuceritoare armonii intime. Dar oricît de comunicativ, sentimentul e decan-

țat prin intermediul limbajului de forme și culori pînă la acea expresie de spiritualizare diafană care constituie trăsătura distinctivă a acestei arte. Pe măsură ce emoția se limpezește în atitudine contemplativă, ceea ce părea inextricabil în datele motivului devine din ce în ce mai explicit, pînă ce ajunge să se înscrie într-o structură logică luminoasă, cu răsfrîngeri cristaline. Simplificarea nu este niciodată arbitrară, ci efect firesc al treptatei concentrări lăuntrice, căreia, la un moment dat, lumea îi apare de o transparență aeriană pe deplin asimilabilă spiritului.

februarie 1936

## VALENTIN HOEFLICH

La „Mozart", într-o sală mică și cu totul improprie, dar care a avut norocul să adăpostească în ultimul timp cîteva dintre cele mai valoroase manifestări de artă ale noii generații de pictori, foarte tînărul mînuitor al penelului, Valentin Hoeflich, ne prezintă cea de a doua expoziție personală a sa. Prima a avut loc cu vreo patru ani în urmă, tot la „Mozart". Pictorul, de-abia ajuns la majorat, expunea alături de colegul său, Gheorghe Vânătoru, cîteva pînze nespus de proaspete, care învederau o reală și diferențiată sensibilitate artistică. De atunci și pînă astăzi, vizitatorii Saloanelor Oficiale au putut aprecia în dese rînduri pînzele sau desenele acestui artist înzestrat, căruia nu o dată diferitele jurii i-au premiat lucrări ori i le-au reținut pentru colecții publice.

În expoziția actuală, Valentin Hoeflich înfățișează un ansamblu de vreo treizeci de pînze, suficiente ca să-l consacre pe autorul lor drept una dintre cele mai mature conștiințe picturicești ale tinerei generații. Despre Hoeflich nu se mai poate vorbi ca despre o simplă făgăduință. Căci el și-a cucerit și-și menține prin merite neîndoioase locul pe care-l ocupă în mișcarea artistică mai nouă. În primul rînd, în ciuda tinereții sale, el stăpînește încă de pe acum meșteșugul picturii în ulei, ale cărui greutăți a știut să le înfrunte de timpuriu. Astfel

se explică lipsa acelei stîngăcii în mînuirea penelului atît de frecventă la pictorii tineri. Spre deosebire de aceștia, în cazul lui Hoeflich, aptitudinea artistică se îmbină în chip fericit cu practica serioasă a meșteșugului.

O altă caracteristică a picturii lui este independența față de tradițiile învățămîntului academic ca și față de modelele artistice ale vremii. Autodidact fiind, i-au rămas permanent străine ticurile inculcate de școală. Pe de altă parte, întrucît a început să picteze foarte de tînăr, din pură vocație, și, ca atare, grăbit să se exprime, el n-a apucat să prindă interes pentru formele străine de viziunea proprie. Prima împrejurare explică lipsa preocupărilor de formă în înțeles academic ; cea de a doua lămurește adecvarea strictă, proprie artei sale, dintre cei doi termeni ai raportului : viziune-expresie.

Căci Hoeflich este tot atît de înrădăcinat în lucruri cît și în meșteșug. Din ele, din miezul lor tainic de viață, se desface viziunea sa, limpezită în străluciri de pastă, cum se desface fluturele cu aripi smălțate de culori din letargia crisalidei. Dar strălucirea nu este în cazul acesta un efect de paletă, ci o calitate a senzației însăși de culoare. Culorile capătă strălucire în raport cu mocnirea indistinctă a vieții din care par să se desprindă. De altminteri, paleta pictorului, sobră, e limitată la un mănunchi restrîns de culori, aparținînd îndeobște registrelor joase. Prin variația lor artistul realizează o gamă ceva mai extinsă, pe care o folosește cu moderație într-un scop strict de expresie. Dominanta tablourilor o formează cîteva tonuri grave și reci — un anumit terra de Siena, un albastru vinețiu, un verde smarald scăldat în cenușiuri. Pe acest fond cromatic, marcînd caracterul indistinct al primelor impresii, artistul împletește, pe măsura precizării senzațiilor, armonii mai bogate și mai calde, animate din loc în loc de accente intens colorate.

Lumea peisajelor lui Hoeflich pare că i se descoperă privirii abia în clipa cînd o fixează pe pînză. De aceea, el recurge la o prospectare gradată, începînd cu primul plan, îngroșat în senzații nediferențiate de culoare, trecînd prin planurile intermediare, din ce în ce mai distincte, și sfîrșind cu planurile cele mai îndepăr-

tate, pe deplin deslușite, în măsura în care o percepție vizuală normală poate discerne obiectele situate pe linia orizontului. Prin contrastul dintre aspectul cromatic masiv al primelor planuri și diferențierea ultimelor, pictorul — în mod paradoxal — sugerează desfășurarea spațiului în adîncime. El reduce astfel problema perspectivei — ai cărei termeni îi inversează — la o problemă de raporturi între culori și de structură a materiei.

Dar subtilitatea unui atare punct de vedere, oricît de fericite ar fi efectele de pictură pe care le prilejuiește, nu acaparează interesul artistic al pictorului. Dîndu-și seama de caracterul provizoriu al soluției adoptate, el abordează din ce în ce mai consecvent studiul primelor planuri, în privința cărora urmărește să obțină, potrivit ordinii perceptive normale, un maximum de diferențiere a materiei. De aceea, motivul peisajului cedează întîietatea unui alt motiv — natura moartă —, în lăuntrul căruia datele problemei ce-l interesează acum pe pictor pot fi izolate ca în vederea unei experimentări.

Ca și peisajele sale, naturile moarte pornesc de la intuiții globale, exprimate prin dominante de culoare. De data aceasta dominanta o formează alburile — temă bogată în variațiuni, care specifică prin determinări succesive aspecte și raporturi mereu noi. Astfel, bunăoară, albul unei draperii proiectat pe fondul alb al peretelui reușește numai printr-o ușoară diferențiere de materie și printr-o imperceptibilă gradație de lumină să se constituie într-o unitate formală distinctă, de o plastică puțin obișnuită. Atare rezultate presupun o certă aptitudine de mlădiere a materiei picturale, căreia îi revine sarcina să exprime cu mijloace puține o felurime de aspecte — de la consistența plină de strălucire a modelajului de forme pînă la fluiditatea transparentă a unei umbre. Arta lui Valentin Hoeflich pune așadar mai mult preț pe accente și calități decît pe o strictă supunere față de motiv, fără să înceteze totuși de a fi nespus de robustă în exprimarea viziunii pe care acesta i-o sugerează. Căci tînărul expozant de la „Mozart“, neamăgit de pretențiile modernismului, știe să păstreze o justă măsură între libertatea de interpretare a ceea ce îi oferă ca

punct de plecare natura și inspirația sorbită din izvoarele de viață ale acesteia. Ceea ce dovedește încă o dată maturitatea concepției sale artistice.

martie 1936

## ARTIȘTI TINERI

**Florența Pretorian** nu aduce în arta sa preocupări de transcendere spirituală ori de magie picturală, ci se mulțumește să răscolească viguros brazda intuițiilor concrete, din care încolțește flora delicată, de o strălucire sobră, răsfrîntă în lumini, a picturii sale. Inspirîndu-se direct din natură, expozanta de la „Dalles“ înfăptuiește o artă lipsită de alambicări dar vibrînd de emoție. Pentru ea, orice aspect al vieții, cules fie din zarea peisajului, fie din zarea mai apropiată a unui interior, în care se oglindește modul cald și intim al trăirii omenești, manifestă aceeași familiaritate cu concretul, aceeași încredere plină de grație în înfățișările imediate ale lumii înconjurătoare. Nici o silnicie nu intervine în expresie, totul apare nespus de firesc, ca o răsfățare voioasă și neafectată în intimitatea lucrurilor.

Primele pînze ale Florenței Pretorian porneau de la impresia de culoare surprinsă cu gingășie, dar și cu vigoare, la cel dintîi contact cu lucrurile. Ele puneau accentul pe elemente izolate ale motivului, astfel că apăreau mult simplificate în raport cu realitatea pe care o interpretau. Cîteva indicații de culoare, sumar valorate, erau suficiente pentru a constitui un tablou. Situarea lor în contraste axate pe o impresie dominantă concorda cu tendința de stilizare decorativă. Se crea astfel un cadru format schematic, care, fără a violenta datele experienței, limita liberul joc al imaginației îndreptate spre investigarea realului.

Cu trecerea timpului și ca urmare a unei mai strînse racordări la realitate, pictura Florenței Pretorian a evoluat de la expresia formală a începuturilor spre o expresie tot mai accentuat substanțială. Tranziția se vă-

deşte în primul rînd în sfera culorilor şi valorilor. În tablourile mai vechi, aşezarea culorii în contraste se făcea prin restrîngerea gamei cromatice, prin folosirea, de preferinţă, a tonurilor închise, şi prin eliminarea pe cît posibil a nuanţelor. Numai cu acest preţ se putea cîştiga expresia simplificată a momentului coloristic. Dar o atare expresie pauperiza realitatea, frustrînd-o de nesfîrşita varietate a tonurilor, nuanţelor şi valorilor ce se desluşesc la scrutarea atentă a concretului.

Asistăm acum la un întreit proces de transformare a aspectului culorii. Paleta se luminează tot mai mult; accente coloristice noi apar pe pînză ; contrastele cedează, topindu-se în nuanţe nespus de mobile. Deşi gama cromatică în care se complace sensibilitatea artistei este încă redusă (un verde, un galben, un ruginiu, întreţesute cu griuri colorate şi sprijinite pe un alb sonor), ea apare totuşi suficientă pentru tălmăcirea persoanlă a aspectelor din natură, tonurile împerechindu-se în acorduri vibrante, de o rară discreţie a sentimentului şi vitalitate a senzaţiei.

Dar noua orientare a picturii Florenţei Pretorian se vădeşte şi în domeniul formei. Dacă pînzele mai vechi primeau din afară un cadru formal, căruia experienţa — pe atunci redusă la simple impresii de culoare — i se subordona, cele noi, integrînd o experienţă mai complexă, tind spre o structură cuprinzătoare, ce se degajă din însăşi această experienţă, pe care o rezumă, conţinînd-o substanţial. Dar ca şi vechiul cadru formal, structura ultimelor tablouri păstrează oarecare distanţă faţă de formele din natură — atît cît să le salveze, prin interpretare, de banalitate. Singura deosebire este că interpretarea actuală promovează nu o formă eliptică, tangentă doar realului, ci una articulată organic pe bogăţia acestuia.

O evoluţie paralelă se constată cu privire la tratarea materiei. Dacă, în trecut, materia prezenta un aspect oarecum abstract, culorile părînd cerneluri absorbite de pînză, treptat şi paralel cu procesul general de substanţializare a picturii, artista a ajuns la un sentiment nespus de concret al materiei, permiţîndu-şi să o diferenţieze în funcţie de caracterul motivului. Astfel, bunăoară,

albul dintr-un peisaj prezintă, datorită incidenţelor luminii, o strălucire materială, pe cînd cel al unei supiere învăluită în lumina discretă, ce se filtrează într-un interior, apare ca o fulguire imaterială, impalpabilă. Şi sub acest raport, arta Florenţei Pretorian a obţinut o degajare remarcabilă faţă de trecut. Meşteşugul culorilor devine de acum, cu adevărat, pictură.

**Alexandru Bassarab** porneşte în pictura sa de la impresiile de culoare din natură. Dar în loc să le organizeze în structuri bine definite prin efectul unei interpretări libere, le împinge spre unitatea de sentiment a priveliştii, pe care o purifică de tot ce ar stînjeni comunicarea stărilor sufleteşti evocate de ea, fără a urmări şi obiectivarea acestora, încorporarea lor în motiv. În consecinţă, degajarea artistică realizată este minimă.

Dacă tablourile lui Alexandru Bassarab sînt prea modeste pentru a susţine cu succes iniţiativa personalităţii, ele au însă toate însuşirile unor admirabile medii de propagare a emoţiilor. Ţesătura lor coloristică, atît de delicată, pare impregnată de vibraţii senzitive. Fiecare amănunt este covîrşit de o nostalgie reţinută ce vrea să se împărtăşească privitorilor. În fiecare pată de culoare trăieşte ceva din ambianţa sufletească a artistului. Tonul minor, de spovedanie cordială în reculegerea gîndului, dă acestor pînze un adînc accent omenesc, pe care nu mi l-aş putea închipui mai sincer.

Dar, uneori, apare şi iniţiativa proprie, deşi încă plină de sfiiciune. Ea nu urmăreşte nici smulgerea din starea de emotivitate difuză, nici integrarea corespunzătoare în lucruri. Dimpotrivă, caută să pună şi mai mult în valoare calitatea emoţiei, prin dezvăluirea unor puncte de vedere inedite în considerarea motivului, apte mai cu deosebire să stimuleze afectele. Tablourile sale sînt remarcabile prin variaţia punerii în pagină, ce ar putea fi socotită ingenioasă dacă nu ne-am da seama că este, mai degrabă, opera sentimentului decît a vreunei preocupări speculative.

Acţiunea de situare în cadru are darul să reliefeze liniile compoziţiei, însuşindu-le cu o mobilitate care în-

sufletește suprafața tabloului. Uneori, pictorul accentuează atît de mult animația liniilor, încît țesătura de culori capătă un aspect și mai fragil, ca și cum desenul ar susține totul, iar culoarea s-ar reduce la o simplă intenție, pusă în serviciul liniei. Aceste cazuri de limită fac tranziția de la pictura artistului la gravurile în lemn, ce pot părea altminteri izolate. Dar gravura în lemn îi prilejuiește lui Alexandru Bassarab unele compoziții mai hotărît rotunjite în sine, care ar putea să-l îndrume și în pictură spre atît de necesara autonomie a stilului.

**Șerban Zainea** reprezintă tipul de artist la care inițiativa predomină. Dar în cazul său, ea este prea puternică pentru a aparține unui singur individ. Ea apare mai degrabă ca un patrimoniu artistic, în care generații succesive au concretizat timp de milenii aceeași năzuință formativă. Tradiția căreia i s-a încredințat tînărul pictor este cea romană, ușor de recunoscut prin predominarea unei anumite umanități eroice. Popasul împlinit de artist în Italia nu a rămas fără urmări. Elev al profesorului florentin Felice Carena, al cărui portret l-a și executat după chipul numeroaselor autoportrete ale maestrului, Șerban Zainea s-a lăsat impresionat totuși mai mult de artiștii romani. Carrà, Sironi ori Campigli, care întruchipează într-un fel mai adecvat și totodată mai modern tradițiile Urbei eterne, par să-l fi influențat prin exemplul artei lor într-o altă măsură decît profesorul.

Cîtă deosebire, bunăoară, între compozițiile lui Carena, care se mărginesc la o atmosferă de baladă cu rezonanțe strict locale, și cîteva temerare compoziții ale elevului său încercînd să oglindească epic omenirea, să o înfățișeze în gesturile mari ale unor acțiuni esențiale. Mă gîndesc îndeosebi la pînza intitulată *Refugiații*, care nu este lipsită de oarecare analogii cu basorelieful lui Daumier, *Les Emigrants*. Aceeași impresionantă mișcare unanimă a grupului se dezvăluie și aici. Ca și acolo, întîlnim o umanitate eroică, în luptă surdă cu potrivniciile vieții. În alăturarea cîtorva existențe omenești sub cerul unui destin comun trebuie căutat însuși prin-

cipiul de organizare a compozițiilor lui Șerban Zainea, așa cum, mai edificator încă, se întîmplă și în *Pescarii*. Dar aici tonusul acțiunii este altul. Sentimentul lăuntric nu mai susține drama încordării în lupta cu destinul, ci o corectează prin umor, împotrivindu-i o omenire cordială, surprinsă cu vioiciune în firescul gesturilor de toate zilele. Artistul ne dă acum pînze ca : *Scenă de atelier* ori *La galerie*, pictate într-un sentiment veridic, din dragoste pentru momentul trăit, copleșitor de viață. Datorită notei de umor introdusă în pînzele sale, Șerban Zainea le salvează de grandilocvență. Laturii pozitive de interes pentru viață i se datorează și descinderea corespunzătoare în concretul picturii. De la acest fapt, plin de consecințe, drumul către o evoluție semnificativă se deschide în fața tînărului artist.

**Gh. N. Naum** vădește în pictura sa preocupări de compoziție logic ordonată, problemă ce îi angajează exclusiv interesul, și în prezentarea căreia pune oarecare ostentație. Dar devenită temă, ea îi îngrădește, prin însăși această tendință de dominare, libertatea creatoare.

Din tablourile înfățișate de tînărul pictor se desprind două constante : una, a idealismului formal, tinzînd la proiectarea aparențelor pe planul formei pure ; cealaltă, a grotescului, a deformării caricaturale. Prima se manifestă în compoziții cu caracter decorativ, care cultivă forma ca atare, făcînd abstracție în bună măsură de funcția ei reprezentativă. Deși linia, care șerpuiește cu eleganță în pînză, conturează precis formele, din aceasta nu rezultă o confirmare a sensului lor obiectiv, căci Gh. N. Naum le atrage în cîmpul subiectivității și le impune o funcție de joc al inteligenței, apt să exprime atitudinea dizolvantă, proprie spiritului său. Idealismul formal se vădește astfel un corectiv al realității decepționante, ceea ce și explică surîsul amar care îl însoțește.

Deseori aceasta se transformă în grimasă cinică. Obosit de idealizare, artistul își propune să înfățișeze reversul medaliei : o realitate mizeră, desfigurată de urîțenie. El își alege atunci subiectele din lumea

unei omeniri declasate, apropiată de cea a picturii colegului său de sală, Șerban Zainea [1]. Dar cîtă deosebire între umorul sănătos din pînzele acestuia și ironia ucigătoare a lui Naum. În timp ce primul își învăluie eroii în simpatie compătimitoare, cel de al doilea îi dezumanizează, transformîndu-i în fantoșe triste, dezgolite de viață. Cîteva dintre tablourile lui Naum ne conduc în plină mascaradă, unde umanitatea se destramă în farsă și absurd. Parcă ceva din spiritul lui James Ensor umbrește tablourile acestea. Tînărul pictor nu se poate să nu-l fi cunoscut, după cum se dovedește că a cunoscut și pe un alt mare flamand, realistul expresiv, cu preocupări de stil și compoziție, Laermans. Dar oricîte ar fi înrîuririle, ele apar asimilate de spiritul artistului, care aduce în pictura sa o problematică interesantă și sugerează o personalitate artistică demnă de luat în seamă, deși depărtată încă de drumul care duce la realizare.

**I. Negrulea,** tînărul sculptor transilvănean, cunoscut publicului prin atîtea lucrări valoroase expuse la Salonul oficial și în expoziții personale, ne înfățișează la „Mozart" un grup de noi bronzuri, remarcabile prin concepție și realizare. În arta lui Negrulea trăiesc tradiții de cultură care explică degajarea artistică și curajul susținut al întreprinderilor sale. Ele pot să ne pară oarecum străine. Căci pendularea între concret și abstract, ca și dinamica avîntată a formelor, legată de subiect — trăsături ce predomină în sculptura lui Negrulea — caracterizează îndeobște arta nordică, în cercul de tradiții al cărora el s-a format. Impregnarea cu spiritualitatea proprie acesteia chezășuiește autenticitatea artei sale, pe care o intuiesc chiar și cei ce nu ajung să se identifice cu conținutul ei. Nu simpla virtuozitate a meșteșugului impune privitorului — deși măiestria lui Negrulea e de necontestat —, ci desăvîrșita adecvare dintre ideea artistică și expresie.

Deosebit de marea majoritate a sculptorilor noștri, care, potrivit concepției dominante a statuarei merido-

---

[1] Despre expoziția Zainea, vezi p. 160

nale, în special franceze, pornește de la sentiment în legătură cu forma, Negrulea pornește de la idee la subiect. În tendința de plasticizare a ideii iscate de subiect, sculptura sa atinge o neobișnuită dinamică exterioară. Blocul de materie se diferențiază pe linii de forță și tensiuni — de unde rezultă o anumită notă decorativă — și numai după aceea dobîndește organizarea spațială corespunzătoare. În însuflețirea liniilor, Negrulea fixează detaliul concret cu exemplară precizie, atribuindu-i însă un rol limitat în funcție de expresia întregului. Prin reducerea motivului la o dinamică decorativă, integrată staticii volumului, I. Negrulea operează o transfigurare analogă aceleia din pînzele colegului său de expoziție, Alexandru Ciucurencu[1].

mai 1936

## SALONUL OFICIAL

Superior atîtor înjghebări pornite din inițiativă particulară, depășind cu mult nivelul expozițiilor colective din „Grotă", sau al magazinelor de desfacere intitulate pretențios : „Expoziția Portretului". „Expoziția Nudului", orori ce trebuiesc înfierate pentru totdeauna, Salonul Oficial de anul acesta, ca și celelalte care l-au precedat, nu reprezintă totuși mai mult decît o pagină anostă de contabilitate, în care sînt cuprinse, întîmplător, și articole de interes deosebit. Lipsește Saloanelor Oficiale de la noi nervul care dă viață și sens ansamblului. De curînd am străbătut cele patruzeci și cinci de săli ale primei cvadrienale de artă națională de la Roma, unde, fie spus în treacăt, sînt expuse și nenumărate mediocrități. Cu toate acestea, treci prin cea mai mare parte a sălilor fără oboseală, ba dimpotrivă, cu un sentiment mereu împrospătat de vioiciune și uneori de înaltă satisfacție artistică. Secretul stă nu numai în calitatea deosebită a lucrărilor expuse dar și în aranjamentul lor, potrivit afinităților stilistice și va-

[1] Despre expoziția Ciucurencu, vezi p. 148.

lorii intrinsece, urmărind evidenţierea calităţilor care, altminteri, ar fi înecate în haosul numeroaselor lucrări lipsite de semnificaţie. Se pare că juriului Saloanelor Oficiale îi lipseşte înţelesul acelei operaţii primordiale, pe care sînt ispitit să o numesc despărţirea apelor de pămînt, după cum îi lipseşte şi imaginea anticipată a întregului organic, ce poate fi alcătuit cu elemente oricît de disparate. Desigur, nu este lucru uşor să faci din cîteva sute de pînze şi sculpturi de calitate şi stil infinit deosebite, un ansamblu coordonat, care să trăiască o viaţă proprie şi să exprime armonios sensul unitar, căruia să i se însumeze multiplicitatea aspectelor. Acestei dificultăţi principale, i se adaugă, în cazul nostru, alta deosebit de însemnată, lipsa unui local apropiat, mai spaţios, spre a îngădui reprezentarea cît mai întinsă a fiecărui artist proeminent, şi mai compartimentat, pentru a realiza mult dorita izolare a diferitelor formule neconciliabile şi evidenţierea valorilor. O expoziţie colectivă înseamnă o sumă de aspecte divergente, nu un haos. Găsesc potrivit să repet ceea ce s-a spus şi de către alţii cu ocazia Saloanelor anterioare: prezentarea de către artiştii de frunte, ba chiar şi de cei mai tineri, a unor lucrări deja cunoscute publicului diminuează interesul expoziţiei. Regulamentul de funcţionare al Salonului Oficial conţine, în această privinţă, o dispoziţie înţeleaptă, care, din păcate, nu s-a respectat niciodată. La acestea, am de adăugat o ultimă imputare adusă juriului: se consideră prea mult un birou de înregistrare şi, ca atare, se complace în lipsa de iniţiativă. Viciul atîtor instituţii oficiale. Eu l-aş dori stimulînd într-o mai mare măsură pe artiştii tineri, invitîndu-i pe artiştii de frunte să expună, chemînd între noi pe exponenţii valoroşi ai artei naţionalităţilor conlocuitoare, dînd în totul dovada energiei organizatoare. Numai astfel Salonul Oficial ar ajunge să înfăţişeze sinteza artei româneşti din întreg cuprinsul ţării şi ar dobîndi, odată cu înălţarea simţitoare a nivelului artistic, o valoare educativă şi culturală, pe care azi nu o are.

Dacă în ciuda atîtor critici de principiu, Salonul Oficial de anul acesta reuşeşte să reprezinte ceva, aceas-

ta se datorează participării active a tineretului. Ar putea fi vorba chiar de o izbîndă a tineretului, dacă dovezile ar fi mai numeroase și mai sigure. Dar, ca întotdeauna, realizările sînt mai puține decît promisiunile. Ceea ce rămîne totuși valoros este spiritul inovator pe care îl afirmă invazia tinerilor ca un protest împotriva închistării în formule comode, ca un atac direct la adresa burghezilor în artă. Suflul tineresc al minunatei înjghebări care a fost „Arta română“ este continuat în generația imediat următoare de cîteva conștiințe active, al căror scop imediat este împrospătarea viziunii și cultivarea limbajului artistic. Din acest punct de vedere, aportul cîtorva femei pictori și sculptori nu mai poate fi tăgăduit. Peisajele Micaelei Eleutheriade și portretul în marmură, expus de Milița Petrașcu — expresii ale sensibilității artistice ce ies din comun — ating trepte înalte în suișul spre mult rîvnita puritate de stil. În peisajele celei dintîi, sentimentul de pictor vibrează cu o libertate nespusă ori de cîte ori este vorba să transmită mijloacelor folosite prospețimea viziunii colorate ce stăpînește imaginația artistei. Caracterul deschis, finețea, tactul, pe care le dezvăluie aceste lucrări, remarcabile prin calitatea picturală — mă refer îndeosebi la armonizarea așa de justă a valorilor — fac din ele pagini de artă adevărată, care, sub raportul culturii profesionale și al probității în munca de creație, pot servi ca modele de urmat. La fel ca și portretul tăiat în marmură albă de Miliția Petrașcu. Siguranța diferențierii planurilor merge aici mînă-n mînă cu sentimentul suveran pentru delicatețea modelajului plastic, pentru acea șlefuire fină a suprafețelor mici, care se contopesc în liniștea suprafeței mari, întinse. Iată apoi transparența de sentiment a pînzelor Otiliei Nichifor ; moliciunea ciudată de materie din bronzul în care Irina Codreanu a închipuit o focă ; fantezia încîntătoare a Margaretei Sterian, talentul ilustrativ al Luciei Demetriade Bălăcescu, și aportul atît de valoros în genere al artistelor Nutzi Acontz, Cornelia Babic-Daniel, Nina Arbore, Titina Căpitănescu, Cassilda Miracovici, Merica Râmniceanu, Céline Emilian, Margareta Cosăceanu Lavrillière, Serova Medrea. Sînt, în enumerarea

mea, dovezi netăgăduite — și am mai emis unele — despre rolul însemnat pe care femeile pictori și sculptori și l-au însușit cu posibilități mari de susținere în îmbogățirea artelor noastre plastice pe latura sensibilității. Ascultînd de o lege a simetriei, voi sublinia în tabăra cealaltă, pornirile severe, îndreptate spre construcția prin culoare și prin căutarea formei, așa cum ne apar ele în pînzele lui Lucian Grigorescu, Petre Iorgulescu-Yor, Aurel Kessler, Tache Soroceanu, Ionescu-Sin, Adam Bălțatu, Catul Bogdan și alții. Cine va întruni, cîndva, laolaltă într-un singur elan creator sensibilitatea unora cu logica celorlalți, pentru a realiza opera de sinteză așteptată, încoronarea atîtor năzuințe valoroase ce fecundează cu virtualități multiple cîmpul artei românești ?

Viitorul apropiat ne va da, poate, răspunsul.

mai 1931

## ALB ȘI NEGRU

Dintre problemele mai obișnuite pe care le-a suscitat Salonul de desen și gravură de la Șosea, una a fost colportată într-o mai mare măsură, a atras atenția rînă și a scriitorilor, interesați direct la rezolvarea ei. Este vorba de ilustrarea cărților, care în străinătate a dat naștere unei industrii prospere, impulsuri noi unei ramuri a artei, socotită pe nedrept Cenușăreasă. La noi, problema nu cunoaște nici *a.b.c.*-ul, elementele ei ne sînt de-a dreptul străine, rămîn în afara obișnuitelor socoteli editoriale. A crește puterea de sugestie a gîndului scris prin răsfrîngerea lui în imagini care vorbesc ochiului, a afla echivalentul ideii în ritmul de linii al graficii presupune la editorul ipotetic, ce și-ar însuși o atare inițiativă, mai multă înțelegere decît, să o recunoaștem, este capabil în majoritatea cazurilor însuși autorul care se vrea ilustrat. Gustul unuia este de cele mai multe ori la înălțimea gustului celuilalt. Cum dar să îndreptăm spre public imputările noastre,

cînd artistul este acela care urmează să imprime publicului formă și rezistență ?

Cînd opacitatea inteligenței, lipsa de sens evidentă se desfată de-a lungul sutelor de pagini ale volumului „en vogue", nimic mai firesc decît adnotația anostă a desenatorului, grosolănia trecută drept supremă eleganță a spiritului, în același fel cum reclamele pentru articole de toaletă îți servesc idealul frumuseții feminine, rezultat din cultivarea eugenică prin pomezi și dresuri a dulcegăriei mediocre. Va trece timp îndelungat pînă se va dobîndi înțelegerea faptului că a ilustra o carte semnifică altceva decît a confrunta silnic poza cu textul înseamnă, bunăoară, a interpreta textul, a-l comenta, a-i găsi valori echivalente. Cartea cu poze face deliciile unui procent de nouăzeci și nouă din masa cititoare, zîmbetul standardizat al cromolitografiilor tîrgovețe numai puțini îl știu demasca în goliciunea lui tristă.

Cei cîțiva cultivatori ai gravurii pe care-i avem rămîn în afara intenției urmărite de întreprinderile de editură, harnici în osteneala lor prisoselnică, perfecționîndu-și neîncetat meșteșugul, depărtați de orice legătură cu cartea. Nu este de mirare că atunci cînd principial și-au pus problema, ei au dovedit o stîngăcie și o uluire de începători, nefiind în stare să priceapă ce elemente contribuie la caracterizarea ilustrației ca atare, ce fapte hotărăsc specificul valorilor ei proprii. Una este gravura cultivată independent de preocupările ilustrative, alta este gravura prin care textul literar respiră, popasul așezat la răscrucea ideilor dintr-o carte. Dar lipsa de contact cu actualitatea scrisului mai explică un lucru : anemia intelectuală la capătul unei insuficiențe de nutriție. De unde să dobîndească ochiul agerime, mîna dexteritate, spiritul obișnuința siguranței de sine ? Am străbătut sălile expoziției de la Șosea și nu m-au oprit decît rareori particularitățile unei atitudini originale, clipirea insolită a inteligenței.

Iser, în faza actuală, rămîne un exemplu tipic pentru nivelul înalt de cultivare a meșteșugului. Cu timpul, ceea ce era bătăios sau prea expeditiv în începuturile carierei sale de caricaturist s-a liniștit, latura activă a

temperamentului său s-a șlefuit, caracterul polemic atribuit liniei a fost convertit în rotunjimi odihnitoare. Astăzi, inteligența, lipsită de convenționala bună creștere, se adăpostește în teatrul de păpuși al Luciei Demetriade-Bălăcescu, în priveliștile urbane semnate Henri Daniel, în desenele lui Marcel Iancu, a cărui neparticipare la expoziție constituie pentru aceasta o lacună. Iată trei condeie care știu ce e gluma, își propun să scoată din ea miezul unei înțelepciuni a vieții. Trăsătura lor e cursivă, pas la pas cu intenția, acidulată sub mii și mii de presupuneri subtile, răsunătoare de vervă, înfruntînd voios obișnuințele publicului. Ei realizează o operă de asanare, împrăștie valurile de plictiseală, excită în privitor resorturile delicate ale dezbaterilor inteligenței. Nu cunosc în cuprinsul artei românești cursă mai bună pentru mințile agere, nici aliment mai substanțial pentru exigențele acestora. Este o artă valabilă numai deasupra unui minimum de scrupule și nu are ce face cu mediocritatea.

În ultima vreme, arta de alb și negru pare să fi cîștigat în interesul vizitatorului de expoziții. Se va fi format, fără îndoială, un public restrîns și avizat, ale cărui pretenții la calitate în artă ațîță activitatea realizatoare de valori rare a artistului. Această presupunere nu înlătură totuși în unele cazuri posibilitatea existenței oarecărui snobism prost înțeles. Nu mai tîrziu decît în toamna aceasta, o societate așa-zisă artistică a anexat la galeriile ei de pictură o sală de gravură și desene, căutînd să sublinieze o anumită latură de intelectualitate, care, în fapt, i-a rămas întotdeauna și cu totul străină. Era un spectacol de tot hazul acela pe care ni-l serveau atît de bine intenționați Marin Georgescu (mai ales), Artachino, Canisius și inefabilul Strâmbu. Dacă admitem că arta de alb și negru, raportată la pictură, se definește ca o interpretare a ei, o critică luminoasă a valorilor realizate în alt plan prin mijloace picturale, vidul acelor desene nu era decît imaginea, sincer proiectată pe albul hîrtiei, a neputinței lor creatoare, mascată, pentru cel ce privește pînzele lor cu ochi obosit, de folosirea artificiilor atracțioase și comode.

Salonul de desen și gravură de la Șosea poate fi un indiciu pentru ivirea de noi necesități artistice în sînul publicului românesc. Nu e mai puțin adevărat că în actuala alcătuire a Salonului, ceea ce surprinde este nu media calitativă, ci mai ales numărul mare de lucrări. Un Petrașcu sau un Henri Catargi sînt cazuri rare și depășesc cu mult nivelul mijlociu. Valoroasă rămîne inițiativa în sine, faptul pe care nici o altă considerație nu-l poate coborî în însemnătatea că o asemenea înjghebare a putut lua ființă, a existat aievea. Rostul ei educativ nu trebuie nici el uitat. Timpul ne va aduce odată și odată roadele.

5 ianuarie 1929

## PREFAȚĂ LA CATALOGUL UNEI EXPOZIȚII DE GRAFICĂ

Cu cinci ani în urmă, expoziția retrospectivă de gravură și desen, deschisă de Maria Manolescu în aceeași sală ca și cea de acum, puncta prin cele aproape o sută de lucrări — dintre care trei sferturi, gravuri — drumul străbătut cu modestă perseverență, fără larmă publicitară, de-a lungul unei jumătăți de veac, de creația acestei valoroase artiste, căreia (așa cum remarca încă din 1926 Ștefan I. Nenițescu în substanțiala prefață la catalogul „Primei expoziții a graficii noi românești" — Sala Grigorescu, director și organizator al expoziției: Oscar Walter Cisek —) care i-a revenit, în dubla ei calitate de gravoare, dedicată exclusiv tehnicilor alb-negrului, și de ilustratoare de carte, misiunea de a contribui, într-un moment de cotitură a graficii noastre, la scoaterea ei din impasul în care fusese împinsă prin despărțirea de *„substratul său de literă"*, o dată cu *„schimbarea slovelor din modul schimnicesc al chirilicului în modul clar, triumfător, de inscripție lapidară, însă oarecum artisticește prozaic, al romanicului"*, ceea ce, potrivit opiniei eminentului critic, însemnase și *„o schimbare de*

*gînd, desigur nicidecum nefericită, însă care nu era încă îndeajuns de asimilată, propriu, creator, atunci cînd maeștrii noștri cei noi* (a se citi : Aman, Stachi și Gabriel Popescu, *n.n.) începuseră să se aplece peste plăcile de aramă*".

Că, ilustrînd „Gazda" lui Dostoievski, citată de Nenițescu, și, mai apoi, „Amintiri din copilărie" ale lui Creangă, Maria Manolescu a închis *„prin xilografiile ei cu linie albă în cîmp negru o parte din epoca și din izolarea iscată de răzmerița slovelor"*, apropiind din nou gravura — *„reprezentantă a intelectualității proprii"*, iar nu *„a înrîuririlor intelectuale"* — de *„țesătura hrănitoare a tiparului"* și că, în felul acesta, imaginea grafică *„a pătruns cartea, a înviat-o și a înviat prin dînsa"*, constituie desigur, ca inițiativă lipsită la noi de precedente demne de ținut în seamă, un merit măsurabil la însăși scara istoriei graficii românești, dar, din păcate, atenuat — în condițiile vitrege ale tipăriturii noastre de cărți ilustrate artistic între cele două războaie — de caracterul sporadic al producției. Îi rămîne, nu mai puțin, expozantei de astăzi, alături de cîțiva dintre artiștii noștri de frunte (Nenițescu îi menționează pe Steriadi și Iser și socotește numele Mariei Manolescu *„așezat istoricește între ei amîndoi"*), avantajul priorității în ce privește liberarea graficii din condiția de simplă îndeletnicire tehnică — fie chiar și de un nivel foarte înalt —, pentru a o ridica la condiția, singură semnificativă, a artei. Sub acest aspect aportul ei, prin consecvența pe care o presupune închinarea eforturilor creatoare numai și numai graficii, poate fi considerat, independent de orice ierarhizare de valori, mai important decît cel al colegilor citați, datorită sugestiei stimulatoare de ambiții și energii a exemplului său, unic atunci la noi.

În neîntreruptă activitate creatoare de-a lungul anilor, Maria Manolescu este și astăzi o prezență în viața noastră artistică, alături de nenumăratele promoții de graficieni, din ce în ce mai numeroși și mai activi, care i-au urmat calea. Dovadă — expoziția actuală, în care desenul și gravura, fiecare cu virtuțile ei proprii, își dispută între ele întîietatea.

Firește, creionul, creta sau pensula, mai docile prin firea lucrurilor față de intențiile artistului decît mijloacele gravurii, servesc și în cazul ce ne reține aici atenția scopurilor de notație directă a aspectelor din natură, fie că notația reprezintă o finalitate în sine ori stadiul preliminar al unei prelucrări ulterioare, anume urmărită sau doar incidental întrevăzută ca demnă de interes. Gravura, în schimb, datorită problemelor de ordin tehnic pe care le ridică și bogatelor efecte pe care le promite în funcție de stăpînirea secretelor meșteșugului, îi impune artistei în mod tot atît de firesc cumpănirea circumspectă a folosirii mijloacelor în legătură cu scopul propus — așadar, o elaborare reflectată a formei artistice.

Un paradox aparent face însă ca desenele Mariei Manolescu — chiar și cele cu aspect de schiță — să aibă în general caracter de studiu aplicat la obiect, în timp ce gravurile, mult mai libere, ating uneori un grad de detașare față de real ce amintește expresionismul abstract, cu acel arbitrar al formelor urmărite imperios dinăuntrul unei subiectivități ce se voiește atotplăsmuitoare. Dacă mapele cu desene ale artistei — inepuizabil inventar de forme surprinse pe viu cu o rară acuitate a simțului optic — stau mărturie despre nepotolita ei foame de real, care o impulsionează a-și desăvîrși neîncetat informația printr-o documentare tot mai cuprinzătoare și mai temeinică asupra aspectelor și caracterelor lui, planșele în acvaforte ori în vernis-mou par doar să îl survoleze, cu simple trimiteri, sporadice și aluzive, la forme familiare ochiului.

Discrepanța este numai de suprafață. Pînă la urmă, familiarizarea cu opera artistei permite privitorului să deslușească, dincolo de aparențele înșelătoare, unitatea ei profundă. Plină de învățăminte sub acest raport este însăși prima fază din procesul creator — aceea a contactului nemijlocit cu aspectele concrete ale existenței. Astfel, chiar și cea mai fugitivă schiță trădează în spontaneitatea ce îi este proprie o orientare statornică a percepției spre simplificare și triere de date. Sînt reținute — cu sacrificarea tuturor celorlalte — doar acelea

care servesc mai bine pentru caracterizarea formei ca formă în mişcare. Dacă realul este în felul acesta sărăcit de numeroase note ale conspectului perceptional, efectul de mişcare spre care tinde vocaţia cea mai adîncă a acestei arte apare, prin concizia caracterizării plastice, cu atît mai elocvent.

Pentru înfăptuirea lui, nimic nu este cruţat, însăşi forma e silnicită, capătă ceva din aspectul brutal imputat pe vremuri lui Rembrandt, ca trăsătură plebeiană a desenelor primei sale perioade, de către unii din biografii săi. Dar neconformarea la anatomie se traduce cu un plus de vitalitate a mişcării, care, uneori, prin doar două-trei trăsături, este surprinsă în multilateralitatea orientărilor ei concomitente, ca în numeroase imagini de muncă ce punctează opera artistei. Alteori, dimpotrivă, iscînd vîrtejuri de linii ce se succed cu încăpăţinarea ecourilor îndelung repetate, Maria Manolescu exprimă univocitatea de sens a uneia şi aceleiaşi mişcări, totodată energic desfăşurată în afară şi puternic concentrată înăuntru. Este cazul la fel de numeroaselor imagini de muzicieni — dirijori sau instrumentişti —, care, prin armonioasa îmbinare dintre forţa de interiorizare şi aceea de exteriorizare, dintre replierea asupra universului lăuntric şi dăruirea lui celorlalţi, au fascinat întotdeauna imaginaţia artistei, ca simboluri pline de tîlc, în care îşi vedea proiectate propriile trăiri şi aspiraţii. Dinamismul liniilor dă aici somaticului un înţeles deosebit de cel al simţului comun, transformîndu-l într-un nod de forţe ce se strîng şi iarăşi se destramă, împînzind spaţiul înconjurător, ori, mai bine-zis, plăsmuindu-l abia prin efectul acţiunii lor iradiante (desenul reprezentînd un *Violoncelist* ori preţiosul vernis-mou intitulat *Dirijorul*).

La acest grad de trăire a realului şi de elaborare artistică, graniţa dintre desen şi gravură, dintre informaţie şi prelucrarea ei, se şterge lăsînd loc expresiei pure, descătuşătoare, asemenea celei a muzicii, din care Maria Manolescu îşi soarbe cele mai substanţiale şi seducătoare inspiraţii. Iată acum, după Bach, Schubert,

Respighi, sau Orff, *Dansul Salomeii* lui Richard Strauss și *Pasărea de foc* a lui Stravinski — nu interpretări, ci echivalente, adevărate creații în sine.

februarie 1974

## ... ȘI UN CUVÎNT DE PREZENTARE LA DESCHIDEREA EI

Vernisajele, ca și premierele rampei, sînt momente privilegiate care, întrerupînd cenușiul existenței cotidiene, proiectează fascicule de lumini orbitoare asupra unor puncte fascinante prin neașteptatul lor, dar de la care, în mod paradoxal, așteptăm ceva — parcă, împlinirea unor aspirații, deși vagi, totuși nu mai puțin arzătoare. O nevoie elementară de comunicare semnificativă între oameni, de confruntare, totodată patetică și luminoasă, a experiențelor lor de viață iscă de ambele părți acea disponibilitate care înseamnă dăruire creatoare din partea artistului, dăruire receptivă din partea iubitorului de adevăr întruchipat artistic.

E desigur prilej de mirare pentru oricine cum cîteva semne — la baza cărora stau convenții mai mult sau mai puțin riguroase, de dată mai mult sau mai puțin recentă, dar implicînd întotdeauna o capacitate de interpretare liberă — pot stabili spontan contactul între conștiințe, pot copleși arzătoarea așteptare de care am pomenit și pot umple de fericire pe receptorul lor, rămînînd mai departe simple semne convenționale pe un suport așijderea — pînză, carton sau hîrtie. Mirarea sporește în cazul tehnicilor alb-negrului — mai apropiat de adevărul, abstract exprimat, al scrisului decît de iluziile picturii, pe care le întreține prestigiul unei materii captivante prin însuși concretul ei susceptibil de proteice transformări, afectînd nemijlocit sfera senzorială.

Și totuși, sub mîna expertă a unui artist, grafica — menținută mult timp de-a lungul istoriei sale în funcția ancilară de fază pregătitoare a picturii sau de mijloc de multiplicare a imaginilor ei, ori în aceea, nu

mai puţin subalternă, de simplă prospectare a realului cu caracter documentar (veduta) — reuşeşte, odată liberată din această umilă condiţie, să încorporeze, într-o formă concentrată, în sistemul ei de semne necesarmente limitat, întreaga fenomenalitate a lumii, oglindită prin prisma celor mai felurite atitudini artistice, întru totul asemenea surorilor ei, pictura şi sculptura, care, pînă la un timp, îşi arogaseră în mod exclusiv demnitatea de arte majore ; ba, uneori, chiar cu un plus calitativ faţă de ele, datorită caracterului ei eminamente intelectual, meditaţiei ei susţinute asupra mijloacelor ce îi stau la dispoziţie.

Importanţa pe care acestea o deţin în grafică îi conferă acesteia un grad înalt de tehnicitate şi chiar, în funcţie de specificul fiecăruia din ele, obligă mai mult sau mai puţin pe artist la o specializare potrivit îndemînărilor şi aspiraţiilor proprii. Astfel, funcţia artistică este cîştigată cu sprijinul permanent al tehnicii, dar totodată în concurenţă strînsă cu ea, de-a lungul unui prelungit şi înverşunat război de independenţă, din care numai inşii cu adevărat chemaţi ies învingători. Artă de mari exigenţe faţă de cei ce o practică, dar de o rezonanţă încă incertă în conştiinţa publicului, alb-negrul se dovedeşte a fi domeniul prin excelenţă al vocaţiilor irezistibile, ce nu îşi află împlinirea decît în dăruirea plină de abnegaţie spre un ideal artistic superior.

Expozanta de astăzi, care ne-a convocat aici spre a ne face părtaşii rodului strădaniilor sale creatoare, desfăşurate în timpul anilor din urmă pe acest abrupt teren, face parte dintre cei puţini chemaţi — şi încă mai puţin aleşi — cărora le este hărăzit să poarte făclia unor asemenea idealuri de la o generaţie la alta. Ctitoră a graficii artistice la noi în ţară, alături de cîteva dintre marile nume ale picturii româneşti interbelice, şi dedicată exclusiv tehnicilor alb-negrului într-o vreme cînd această specializare, lipsită de tradiţii băştinaşe, apărea o întreprindere întru totul singulară, Maria Manolescu nu a contenit să ostenească decenii de-a rîndul deasupra plăcilor de aramă şi a planşelor de imprimat ori desenat, variind necontenit tehnicile şi procedeele, din simplul imbold al autoperfecţionării, fără să se pre-

ocupe de ecoul pe care munca sa cvasianonimă îl putea isca în opinia curentă, sau de fluxul modelor și al cotelor legate de adeziunea la formule menite succesului de moment.

Dar arta sa nu a stat pe loc, ci și-a îmbogățit tematica și modalitățile expresive în funcție de progresul general al conștiințelor într-o vreme de epocale prefaceri, interesînd întreaga omenire. S-a menținut însă pe tot parcursul îndelungatei activități creatoare a artistei, ca un filon statornic, ceea ce era propriu viziunii sale asupra lumii, înțeleasă ca un cîmp de forțe în necontenită concurență și ciocnire, al căror reflex animă de fiecare dată spațiul reprezentărilor, fie că e vorba de energii ale naturii în desfășurare ori ale psihicului, necontenit solicitat de problemele pe care le iscă interferența cu acelea și cu întreaga dinamică a vieții.

Evoluția graficii Mariei Manolescu marchează limpezirea treptată a acestei viziuni, odată cu modificarea corespunzătoare a mijloacelor de expresie. Pornind de la o artă a tonului unitar, care leagă laolaltă chipurile lumii văzute, parcurgînd ulterior o etapă de colorit bogat, căruia resursele alb-negrului îi ofereau o întreagă paletă aptă să redea nuanțat peripețiile proceselor naturii în necontenită prefacere, expozanta de astăzi — care, indiferent de modalități, a imprimat întotdeauna reprezentărilor sale reflexele unei bogate interiorități — reușește în cîteva din ultimele sale lucrări să asigure acesteia un cîmp larg de acțiune autonomă, transformînd-o prin simpla virtute a liniilor și a valorilor, în motorul care însuflețește dinăuntru cu o energie exemplară dinamismul imaginilor sale, din ce în ce mai despovărate de balast, din ce în ce mai luminoase.

februarie 1974

# Aspecte dintr-o filială a uniunii artiştilor plastici

## SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA FILIALEI PLOIEŞTI A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

Cînd cu aproape două decenii în urmă lua naștere la Ploiești, în cadrul Uniunii artiștilor plastici, de curînd înființată, Cenaclul artiștilor plastici — astăzi Filială —, el prelua grupul de artiști ce se constituise aici cu patru-cinci ani mai înainte și desfășurase sub diferite forme organizatorice o susținută și valoroasă activitate creatoare.

Odată cu primirea în Cenaclu, munca plasticienilor din grup — în bună parte amatori — a fost îndrumată multilateral cu ajutorul celor cîțiva membri absolvenți ai institutelor superioare de învățămînt artistic, mai cu seamă în cadrul atelierelor de pictură și sculptură cu model plătit, care au ființat pe lîngă Cenaclu timp de cîțiva ani.

Adăugarea treptată de noi membri absolvenți de institute, precum și restructurările organizatorice ulterioare au dat, cu timpul, Cenaclului o fizionomie nouă. De prin anii 1955—1956, alături de vechii membri — dintre care în expoziția de față sînt reprezentați : Vasile Ganea, Nicolae Polidor, Constantin Postelnicu și Ecaterina Tudorache — s-au afirmat ca prezențe active ale

vieții artistice locale artiști ca: Ion Hoeflich, Nicolae Vasilescu, Margareta Barteș, Nicolae Bălaj, Ovidiu Paștina, Sergiu Rugină, Mariana Băbușanu, absolvenți ai institutelor de arte plastice din București și Cluj, deopotrivă preocupați de problemele creației plastice, pe care au orientat-o treptat, corespunzător formației lor diferite, în două direcții principale, armonios complementare: prima, atașată tradițiilor școlii românești de pictură cultă dintre cele două războaie; cealaltă, credincioasă tradițiilor nu mai puțin prestigioase ale folclorului nostru artistic, cu deschidere spre sinteze plastice de un tip mai modern.

Pe fundalul acestor două orientări principale, dar desfășurînd un evantai și mai larg al problematicii artistice proprii momentului artistic actual, s-au înscris în ultimii șase-șapte ani aporturile valoroase ale celor mai tinere generații de artiști plastici, membri sau colaboratori ai filialei, precum: Ion Lăzeanu, Victor Munteanu, Petru Popovici, Valeriu Scărlătescu, Vladimir Zamfirescu, pictori; Liliana Anastasescu, artist decorator; Irina Borovski, Vintilă Făcăianu, Dan Strîmbu, graficieni; Nicolae Kruch și Justin Bratu, sculptori. Participarea lor la manifestările artistice ale Filialei a imprimat acestora o notă de efervescență tinerească și totodată a contribuit la diversificarea stilurilor, ca și la constituirea, prin Liliana Anastasescu, a unui important sector de tapiserie, alimentat și de creațiile majore ale lui Ovidiu Paștina, pictor, proaspăt convertit la valorile acestei subtile ramuri a artelor decorative.

august-septembrie 1970

## PETRU POPOVICI

Critic prin formație, dar ispitit încă de pe băncile școlii de vraja paletei, tînărul pictor Petru Popovici face dovada, cu pînzele pe care le-a strîns în prima sa expoziție personală de la Ploiești, că o astfel de încrucișare de activități poate fi deosebit de fructuoasă.

În adevăr, în pictura lui Petru Popovici, conştiinţa critică însoţeşte permanent procesul creaţiei. S-ar putea spune că arta lui se situează la confinele dintre instinctivitate şi reflecţie şi că vocaţia ei este de a opune, într-un demers polar, *materiei* trăirilor emoţionale *forma* sub care ele se vor reflecta în conştiinţă. De aceea, trăsătura ei dominantă îmi pare a fi cea pe care, în prefaţa catalogului expoziţiei, am identificat-o ca mişcare spre formă.

Mişcarea însufleţeşte materia picturii lui Popovici şi ea îşi propune ca ţintă cucerirea dinăuntru a formei. Cu oricare din lucrările lui ne aflăm la un început de lume, la un punct de unde indistinctul haosului lasă să se străvadă chipul pe care îl va primi lumea. Dar nu acest chip, ci doar presimţirea lui reţine luarea aminte a tînărului pictor. Impulsionat de resortul emoţional al presentimentului, înaintează cu siguranţa proprie hipnozei spre înfiripări de imagini, pe care şi le dispută deopotrivă lumina şi umbra.

Uneori mişcarea spre formă se converteşte într-un vîrtej de forţe oarbe — expresie violent gestuală a tumultului lăuntric. Atunci ea rupe forma şi dezagregă materia, reducînd-o la agitaţia unor vîlvătăi de culoare. Alteori, înstrunită, o ajută să prindă consistenţă, dar numai ca articulaţie de aspecte indistincte de forme în mişcare.

Orizontul artei lui Popovici pare a fi astfel cel al unui univers în expansiune, străbătut de aspiraţii indefinibile, asemenea celor care generează, pentru a le absorbi apoi, imaginile muzicale. Ca şi acestea, imaginile artei lui Popovici integrează timpul ca element care le este consubstanţial şi reflectă nemijlocit însuşi cursul conştiinţei umane în indefinita ei desfăşurare.

O artă însuşită cu un asemenea orizont spiritual era firesc să-şi caute împlinirea în reprezentarea chipului omenesc ca receptacul eminent al trăirilor artistului. Apariţia lui în pictura acestuia, nu reprezintă deci rezultatul unei opţiuni banale, ci termenul final al unei evoluţii necesare.

Sub aparenta nedeterminare psihică a tipurilor pe care le evocă Popovici, simţi acţionînd energii latente,

pe care timpul le-a acumulat în străfunduri și care așteaptă doar clipa hărăzită să se elibereze în decizii supreme, de ordinul fie al angajării pe planul acțiunii istorice — ca în chipul lui *Mihai Viteazul*, desprins parcă dintr-o freascā multiseculară și dominat de fulgerarea vizionară a privirii —, fie al sublimării afectelor în tăirea transcendentului artistic — ca în *Portretul unei muziciene* — fie, pur și simplu, al dramei existențiale.

Concentrarea energiilor ascunse o simți filtrîndu-se și din orbita amplă a ochiului, recules parcă în adîncă și senină contemplare, în taboul intitulat *Efigie* — impresionantă sinteză portretistică a unui chip ideal de dac —, după cum în *Portret de băiat* însăși durata acumulării — înglobînd anticipat în indefinitul ei chiar și acumulările viitoare — se materializează într-o strävezie dialectică de umbre și lumini, avînd ceva din imponderabilul duratei muzicale. Este în acest portret — ca și în celelalte, dealtfel — o putere de adîncire în meditație, care ne spune mult despre însuși universul interior al artistului. Omul ni se înfățișează aici întreg, cu soarta lui, dar și cu șansele de a o converti, prin depășirea avatarurilor existenței, într-o certă împlinire.

15 mai 1969

## ȘASE PICTORI DIN PLOIEȘTI

Voi urmări aici împreună cu cititorul în ce fel pictorii ploieșteni, în ultima expoziție colectivă, și-au pus și au rezolvat cîteva din problemele de interes actual, probleme care sînt, deopotrivă și în mod indisolubil, de mesaj și de limbaj artistic.

Încep cu pictura de inspirație istorică, nu numai pentru că ea este, la noi și acum, de o mare actualitate, dar și pentru că, în cazul plasticienilor ploieșteni, ea s-a dovedit a nu-și fi epuizat interesul odată cu pregătirea expoziției comemorative 1848. Ea este abordată, printre alții, de unul din pictorii relativ mai vîrstnici, Ion Hoeflich, printr-o compoziție închinată unui moment epocal al trecutului nostru : intrarea lui Mihai Viteazul

în cetatea Alba-Iulia. El a preluat o schemă tradițională a picturii noastre istorice, pe care Constantin Lecca a tratat-o într-o manieră academică, iar Dumitru Stoica într-o manieră pitoresc-descriptivă. Ceea ce caracterizează această lucrare este efortul pentru realizarea unei strînse unități compoziționale: unitate de acțiune, unitate compozițională propriu-zisă, unitate de culoare, unitate de atmosferă. Unitatea de acțiune îi era dată pictorului de schema preluată de la înaintași, dar el o accentuează, plivind-o de tot ceea ce, în interpretarea pitoresc-descriptivă a lui Stoica, acționa centrifugal prin distribuirea atenției asupra unor personaje secundare. Unitatea de compoziție propriu-zisă îi era și ea în parte dată. El o desăvîrșește prin introducerea unei orizontale energice în partea inferioară a pînzei și prin repartizarea echilibrată a figurilor secundare în două-trei registre, care se succed în înălțime pe suprafața tabloului, subliniindu-i bidimensionalitatea. Unitatea de culoare, la rîndul ei, este dobîndită cu ajutorul unui contrast puternic de tonuri în centrul tabloului, contrast temperat printr-o gamă de cenușiuri. Acestea mijlocesc instalarea unei tonalități generale care asigură unitatea de atmosferă și desăvîrșește astfel coeziunea picturală a ansamblului.

*Portretul Anei Ipătescu*, pictat de Vladimir Zamfirescu, învederează în ce măsură forma monumentală autonomă este aptă să imprime tabloului de inspirație istorică acea forță de sugestie, prin care spiritul privitorului poate fi influențat.

Pe un fond unitar, de un albastru grav și intens, care pare să simbolizeze însuși fundalul istoric, de un aprig dramatism, pe care se proiectează intervenția eroică a Anei Ipătescu, statura ei impunătoare, mîndră în dîrzenia neînfricată, ce se citește și în trăsăturile energice ale figurii, se înalță și domină tabloul prin albul veșmîntului mulat pe corp, prins într-un contur de o mare rigoare formală și însuflețit de o nespus de vie gradare a valorilor. Eroina este reprezentată parcă în preajma momentului cînd tensiunea care o animă e pe cale de a se transforma în acțiune. În locul narării acesteia, ni se înfățișează resortul ei intim, principiul ei de

viață nemuritoare. Vladimir Zamfirescu ne demonstrează în chipul cel mai convingător că forma artistică, stăpînită la nivelul măiestriei, este aptă să asigure, într-o măsură, poate, mai mare decît însuși enunțul tematic, transmiterea mesajului pe care îl poartă.

Cu portretul lui *Nicolae Iorga* și cu compoziția de inspirație folclorică *Maramureșeni*, pictorul Nicolae Bălaj face dovada că își cucerește pas cu pas un stil propriu, caracterizat prin unitatea de limbaj pictural ca expresie a unei unități de conținut, care nu e numai mesajul fiecărei teme în parte, ci și exprimarea poziției personale a artistului în fața vieții. Această poziție afirmă triumful creației umane asupra ceea ce se obișnuiește a se numi destin. În ființa lui Nicolae Iorga ori a insului anonim din satele maramureșene, creatori deopotrivă, la niveluri și în forme diferite, de cultură și de valori morale, pictorul intuiește permanența aceluiași impuls dramatic care îi îndeamnă să se elibereze din claustrarea în condiția proprie și să se deschidă, prin cuvînt, cînt sau joc, unor aspirații luminoase. Portretul compozițional al lui *Nicolae Iorga* — primul dintr-un ciclu intitulat *Martirii Patriei* — imortalizează momentul jertfei aduse de el pentru idealul de cultură și omenie pus în slujba poporului, ideal care i-a călăuzit viața. Artistul nu descrie acest moment, ci îl evocă în semnificația lui profundă, printr-un simbolism emblematic. Compoziția *Maramureșeni*, evocare a vieții țărănești, simbolizează înălțarea locuitorilor acestui ținut, din care descinde pictorul, către zonele luminoase ale spiritului, prin crearea de frumuseți, întruchipări ale idealului lor de cultură și de umanitate.

Ca și *Maramureșenii* lui Bălaj, *Portret în livadă* al lui Ovidiu Paștina aparține picturi de inspirație folclorică. Tema, motivarea sînt însă cu totul altele. Prin temă, tabloul se înscrie în icongrafia bogată a costumului popular românesc, ilustrată de lucrări ale artiștilor noștri, cît și ale unor artiști străini, călători prin țară. Interesul acestei teme rezidă în faptul că permite să fie pusă în valoare frumusețea portului țărănesc în relația lui cu frumusețea tipului antropologic românesc. Pe un fond de un albastru dur, se proiectează albul unei

marame imense, petrecută într-o amplă desfășurare de arabescuri în jurul capului și al grumazului unei tinere, a cărei figură, sub povara unei asemenea podoabe, se îngustează, căpătînd o formă dreptunghiulară. Paștina a dat acestei teme o motivare proprie constînd în tensiunea dintre tipic și individual, dintre costum și țărancă, dintre figură și peisaj.

În ciuda tensiunilor prin care artistul își motivează tema, ca și a unor calități de ordin pictural, el nu reușește să scoată această lucrare — idilică în intenții, decorativă în formă — din sfera unui folclorism epidermic. Situîndu-se în cadrul unei picturi de agrement senzorial, ea nu are priză în conștiința momentului actual, moment care solicită tot mai mult spiritul, spre a-l avînta către creații ce înglobează, desigur, și senzorialul, dar numai în măsura în care acesta se subordonează spiritului.

Cu cele patru pînze ale lui Ion Lăzeanu, domeniul stilistic al senzorialului este depășit. Ne aflăm cu ele într-un domeniu în care nu atît ochiul, cît spiritul investighează problemele pe care însăși viața, în plenitudinea dimensiunilor ei existențiale, le impune conștiinței noastre. Dintre acestea, problema pe care Ion Lăzeanu o trăiește în chipul cel mai acut, formînd tema predilectă a artei sale, este aceea a depășirii conștiinței eului prin recunoașterea prezenței „celuilalt“, a unui „tu“, în care eul, oglindindu-se, își află împlinirea. Încă din primele lucrări expuse în Regionala de acum trei ani, aspirația spre depășirea eului, resimțită ca o nevoie imperioasă de dăruire, își afla expresia în simboluri de o mare putere de generalizare, ca bunăoară acela din *Clovn* sau din *Autoportret cu vioară*. Înseși lucrurile neînsuflețite, înfățișate în naturile statice ale lui Lăzeanu, ustensilele cele mai umile din raza vieții cotidiene, poartă, parcă, reflexul acestei dăruiri care le învăluie într-o persistentă aură afectivă, amintind de elevata viziune rilkeană despre întrepătrunderea conștiinței omului și substanța lucrurilor ambiante — prag, ușă, fîntînă —, ca urmare a deprinderilor căpătate printr-o îndelungată comunicare cu ele.

Ceea ce face prețul tuturor acestor compoziții este prezența vie a mesajului uman. Artistul pune atîta căldură și vibrație în transmiterea lui, încît trezește în chip firesc un ecou afectiv nemijlocit în sensibilitatea receptorului, chiar cînd gradul de cifrare a mesajului mai constituie o piedică în calea asimilării lui. La aceasta, Lăzeanu este ajutat și de calitățile limbajului : prompt, simplu, eficace, cu o notă de gravitate în timbrul armoniilor cromatice.

Peisajul din *Munții Apuseni*, prezentat de Petru Popovici, este printr-o coincidență de felul aceleia povestite de Arghezi în legătură cu portretul lui Urmuz, făcut de Vârbănescu fără a-și fi cunoscut modelul, un „*peisaj sintetic*", căruia pictorul „*i-a extras expresia doar prin concentrare intelectuală*". Procedînd astfel, Popovici a dat dovadă nu de ceea ce în mod obișnuit se numește imaginație, ci de altă facultate psihică, pe care aș numi-o fantezie vizionară. Ea stă în același raport cu imaginația ca — în cazul picturii pe model — deformarea, bunăoară, expresionistă, în raport cu fidela reproducere academică. Popovici nu a pictat nici pe model, nici din memorie, nici din imaginație, ci a evocat vizionar esența peisajului Munților Apuseni, așa cum i s-a cristalizat în conștiință în momente de intensă participare afectivă. Principiul de organizare formală a compoziției coincide cu însuși gestul creator care o cheamă la viață. În acest gest, tabloul își capătă întreaga lui semnificație și întreaga lui valoare expresivă.

Făcînd un pas mai departe, Popovici desprinde în bună măsură aceste modalități picturale de sub influența vizionarului, lăsîndu-le, în pînza intitulată *Locuință nouă*, să se dezvolte liber într-o inspirată desfășurare a virtuților lor proprii. Aici, gustul înnăscut, sensibilitatea cultivată și inteligența s-au coalizat spre a înfăptui un colorism de certă valoare, pe linia tradiției picturii noastre de armonii cromatice dintre cele două războaie. Virtuțile acestui colorism ar fi de ajuns să consacre pe un tînăr pictor. Mă grăbesc să adaug că nu este vorba numai de calitate picturală, ci și de trăire umană, de o viziune îndreptată spre veșnicul omenesc.

Laturile negative ale picturii lui Popovici ? Nu mă înșel, cred, cînd afirm că ele constau în mulțimea darurilor sale, între care îi este greu să aleagă, pendulînd între expresionismul abstract de tip gestual din *Munții Apuseni*, abstracționismul geometric, de tip op-art, din naturile sale statice, și colorismul, de tip armonie cromatică, din *Locuință nouă* — tot atîtea aspecte disparate, cărora inteligența lui Popovici știe să le descopere o logică internă, un fir conducător.

22 iunie 1969

## VALORI SPAȚIALE

Sala Coloanelor din Palatul Culturii de la Ploiești a adăpostit succesiv două expoziții de pictură de cert interes artistic. Prima, a lui Nicolae Vasilescu, unul dintre artiștii vîrstnici ai Filialei U.A.P. Ploiești ; cealaltă, a lui Victor Munteanu, tînăr absolvent al Institutului de artă „Ion Andreescu" din Cluj, cel mai nou colaborator artistic al Filialei.

Nicolae Vasilescu, deși a depășit cu un lustru cincantenarul, este doar la cea de a treia expoziție personală. Zgîrcit cu expozițiile, el este prodig cu lucrările expuse, care ating de data aceasta o cifră impresionantă (circa 70). Alături de cele pictate în ultimii ani, după expoziția personală din 1966, de la București, sînt expuse cîteva mai vechi, putînd servi de reper pentru conturarea liniei de evoluție. Căci expoziția de față — care este una de consacrare a unei certe, deși discrete cariere artistice — îl surprinde pe pictor într-o fază de plină desfășurare a forțelor creatoare.

Punctul lor de plecare se situează undeva în trăirea lăuntrică a artistului, Nicolae Vasilescu fiind prin vocație ceea ce se numește un introvert. El vibrează odată cu vibrația naturii, parcă prelungind-o, recunoscînd-o în sinea sa, recunoscîndu-se în ea. Cele două vibrații se întrepătrund, se contopesc, încît cu greu ai deosebi în reflexul operei create, care este cea obiectivă, care a rezonanței subiective.

Gaj al trăirii emoțiilor în adîncime, dar și al structurii extensive caracteristică ultimei faze, senzația vi-

zuală își asociază sinestezic pe celelalte: pe cea tactilă, prin contrastele de materie consistent-evanescent; pe cea termică, prin contrastele cromatice rece-cald; pe cea oflactivă, prin sugestia ambianței volatile în care pictorul știe, bunăoară, să-și așeze un buchet de flori.

Curba evoluției artistului ar putea fi în consecință urmărită multilateral pe planul sensibilității. Dar numai pe planul reprezentărilor motrice ea își dezvăluie în chip simptomatic sensurile. Căci imaginația artistică a lui Nicolae Vasilescu aparține prin excelență tipului motor. Fie că își înfățișează obiectiv animația (vibrații ale naturii neînsuflețite: lumină, aer), fie că se identifică subiectiv cu mișcări ale naturii organice (procese de creștere), fie că pune stăpînire prin ingerința activă a graficului pe motivul pictural, în oricare dintre demersuri simți viu un nerv al mișcării.

La acest artist sensibil, mișcarea este complementul inerent al sensibilității. Ea ajunge a fi corectivul și, oarecum, antidotul acesteia. Prin mișcare, în ultima fază, el tinde să se desprindă din vraja interiorității, să-și depășească eul senzitiv, să se înscrie degajat pe orbita unui supra-eu cu puternice rădăcini în folclor. Pentru aceasta, folosește de preferință procedeul repetiției, care transformă fortuitul mișcării spontane în ritm controlat — ritm de forme simplificate, stilizate, ca în ornamentica populară. O notă de umor, de *„element mecanic placat pe viu“* (Bergson) pătrunde astfel în domeniul de expresie a unei arte pînă nu demult absorbită într-un fel de perspectivă lirică solipsistă. Și tot astfel, prin echivalența dintre părțile asemănătoare ale repetiției, ia naștere acea *„figură de relație“* nematerială, cunoscută în estetica artelor plastice sub denumirea de *„formă simultană“*, care organizează implicit imaginea, articulînd-o compozițional.

Ceea ce pentru Nicolae Vasilescu este punctul terminus al unei evoluții, pentru Victor Munteanu este startul de la care pornește. Abordarea mișcării în cadrul unui principiu de compoziție, care să permită explorarea procedeelor de expresie a mișcării și valorificarea acesteia pe planul categoriilor estetice, constituie, în corelație și cu alte probleme, însăși premisa demersului

său creator. Acesta se desfășoară metodic, ținînd seama de cuceririle științei în domeniul fenomenelor psiho-fiziologice, pe care pictorul le pune la contribuție în vederea creșterii coeficientului de vitalitate a imaginilor sale.

În pictura lui Victor Munteanu, mișcarea este chemată în primul rînd să creeze și să întrețină sugestia unui spațiu-timp, indefinit extensibil, prins într-un proces permanent de auto-geneză, proces care multiplică la fiecare pas — și uneori în chip imprevizil — contrastele dintre datele sensibile (valori, culori, forme, linii etc.), fără a dezorganiza însă suprafața tabloului, ci contribuind, dimpotrivă, cu ajutorul formelor geometrice și al culorilor pure, la o mai logică structurare a dinamicii ei. Tensiunea dintre plan și spațiu este alimentată de ambiguitatea valorilor spațiale și decorative ale culorilor.

Deseori, acestea alternează în fîșii subțiri, de valori spațiale diferite, generînd o mișcare oscilatorie vie, pe care iradierea difuză a pastelului o accentuează pînă la senzația pură a unei scînteieri imateriale. Efecte agogice, de accelerare sau de încetinire a tempoului mișcării, introduc variațiuni care sporesc animația suprafeței. Pe alocuri, cu asemănătoare rezultate, se produc ruperi ale ritmului, sincope, schimbări intempestive de direcție. Totul contribuie la accentuarea efectului de plasticitate a mișcării, pusă în slujba procesului de auto-creare și de auto-dizolvare a spațiului. Pînă la urmă, acest pan-dinamism evocă — dincolo de orice sugestii ludice posibile — figura eroică a spiritului uman, solicitat, într-un moment istoricește determinat, de aventura indefinită a creației.

16 iulie 1970

## CUVÎNT LA UN SALON DE PRIMĂVARĂ: PLOIEȘTI-CÎMPINA

În general, în teoria artei, ca sistematizare a experienței milenare înregistrate de-a lungul istoriei artei, se poate vorbi și se vorbește chiar de trei tipuri atitudi-

nale fundamentale: tipul impresiv sau senzorial-optic, tipul expresiv sau psihic, și tipul constructiv sau intelectual-simbolic. Practic, ele nu apar decît rareori în stare pură, ci — cum și este de dorit — în sinteze cu dozări diferite.

Veacul nostru, atît de frămîntat, în care concepțiile se ciocnesc uneori violent, cunoaște și în cîmpul artelor plastice o ferventă confruntare de poziții. Cele trei atitudini fundamentale pe care le-am enunțat, precum și întreaga gamă de nuanțe care decurg din ele, formează un întreg evantai de poziții, în care cu greu s-ar putea orienta cineva fără un fir conducător.

Întrucît aceste poziții se reflectă și în creația artiștilor reprezentați în expoziția de față, îmi propun, pentru o prezentare metodică și succintă a expoziției, să folosesc firul conducător al clasificării în cele trei tipuri atitudinale de bază, cu mențiunea că eventuala stăruire asupra operei unui artist sau a altuia se face nu în raport cu valoarea artistică intrinsecă a respectivei opere, ci în raport cu aptitudinea ei de a ilustra unul sau altul din tipurile în discuție, chit că, ici și colo, se va sublinia și valoarea vreuneia din opere.

Să ne oprim cîteva clipe la primul grup, al artiștilor de tip impresiv. Aparțin acestui tip, în ordine alfabetică: Otto Barabas, Margareta Barteș, Mariana Băbușanu, Maria Dumitrescu, Ion Hoeflich, Mihail Menzopol, Nicolae Polidor, Nicolae Vasilescu și Aurelia Vasilescu-Kinsburg. Numitorul lor comun este atitudinea receptivă față de realitatea externă, de care, prin mijlocirea aparatului senzorial-optic, se lasă impresionați. De aici, denumirea de impresiv a tipului. Unele lucrări copiază — cu decență, dar rece — motivul din natură. Exemplu: Mihail Menzopol. Altele transmit participarea afectivă a artistului la motivul din natură. Exemple: Mariana Băbușanu și Nicolae Polidor. În sfîrșit, altele interpretează motivul din natură, valorificîndu-l pe planul emoțiilor pur picturale. Exemple: Ion Hoeflich și Nicolae Vasilescu. Explicația acestor diferențe trebuie căutată, desigur, în varietatea vocațiilor, care, la rîndul lor, determină varietatea orientărilor în cuprinsul curentelor artistice. Dar, undeva, se pune și

problema valorii artistice. Fiindcă, una este să reproduci cu aplicaţie lucrurile, aşa cum ţi se prezintă, şi alta este să le metamorfozezi printr-un travaliu de elaborare complexă într-o simfonie de culori, cu nesfîrşite timbre orchestrale, corespunzînd celor mai diferenţiate nuanţe afective.

Trec la prezentarea grupului de artişti de tip expresiv. Aparţin acestui tip, enumeraţi în ordine alfabetică : Ion Lăzeanu, Petru Popovici şi Vladimir Zamfirescu. Tangenţial, voi prezenta aici şi un alt artist, Vintilă Făcăianu, deşi el aparţine unuia din subgrupurile de care mă voi ocupa în final. Artiştii de tip expresiv au un punct de plecare diametral opus celor de tip impresiv. Ei pleacă dinăuntru spre în afară. Ei nu se impresionează, ci ex-presionează ; exprimă diferite sentimente, pasiuni sau obsesii de care sînt stăpîniţi, ca în cazul curentului expresionist, ori anumite intuiţii, viziuni sau trăiri, izvorîte din zonele subliminare ale psihicului uman, ca în cazul curentului suprarealist. Popovici, bunăoară, exprimă în *Portret* conştiinţa bună a artistului, iar în *Clovn* conştiinţa lui cea rea. În fiecare artist există o conştiinţă bună, pe care o polarizează, ca în cazul *Fetei cu teorbă* (un instrument muzical vechi), idealul de artă căruia i se dedică, şi o conştiinţă rea, histrionică, polarizată de stratagemele inerente practicării artei, de urmărirea efectelor de şoc. Această dedublare are o semnificaţie general umană : fiecare om o trăieşte în relaţiile lui cu semenii. Ea poate fi rezumată în formula : „omul şi masca“. Este simptomatic cît de multe măşti apar în arta modernă — mai ales în expresionism : de la Edvard Munch şi James Ensor pînă la Emil Nolde şi Paul Klee. Nu alta este semnificaţia compoziţiei lui Zamfirescu : *Îmblînzitorul de cavaleri*. Masca acestora o constituie costumele de aparat şi diferitele însemne ale rangului pe care-l poartă în lume, iar omul — potrivit viziunii pesimiste a artistului — este cel pe care îl revelează sortilegiile lui Mefisto cu complicitatea complezentă a trîmbiţaşului. Nu „omul şi masca“, ci „omul şi travestiul“ pot servi de epigraf *Portretului* compoziţional al lui Vintilă Făcăianu, nu numai pentru că portretul lui

Mihai Viteazul deghizează — așa cum oricine își poate da seama — autoportretul pictorului, ci și pentru că, prin vocație și, poate, datorită și celei de a doua profesiuni a artistului, legată de lumea teatrului, Făcăianu este înclinat să travestească în feerie chiar și aspectele cele mai obișnuite ale realității. Doar cu *Intîlnire în timp* a lui Ion Lăzeanu masca este înlăturată și dedublarea încetează. Această emoționantă compoziție, de un simbolism transparent și care evocă eterna problemă a cuplului, cu anumite implicații filozofice majore ale ei — predestinare, moarte, analogii cosmice — este, socotesc, o pagină foarte valoroasă a poeziei erotice.

Iată-ne ajunși, în sfîrșit, la grupul artiștilor de tip constructiv. Aparțin acestui tip, enumerați în ordine alfabetică : Nicolae Bălaj, Irina Borovski, Victor Munteanu, Sergiu Rugină, Dan Strâmbu, Lucia Ștefănescu și Nicolae Toma. Ultimul este un constructiv formal, preocupat de încadrarea într-o disciplină plastică, urmărind problemele de compoziție și de formă, dar și cele ale culorii ca parte integrantă a sintezei formă-culoare. Ceilalți, deși urmăresc și ei aceste probleme, sînt angajați mai ales în construcția spirituală. De aici, interesul lor pentru om (Munteanu, Rugină), pentru mediul lui cosmic (Bălaj, Borovski, Rugină, Strâmbu), pentru canon și stilizare. Construcția spirituală înseamnă construirea înlăuntrul realității perceptibile a unei realități mai esențială decît ea, în măsura în care poartă reflexul universalității spiritului care i-a dat naștere. *Planta* lui Nicolae Bălaj, de exemplu, e altceva decît imaginea unei plante oarecare. Bălaj nu a copiat dinafară un model oferit de natură, ci a construit, el însuși, dinăuntru, prin concentrarea spiritului, un model cu valoare de mit. Prezența mitului în arta lui Bălaj certifică descinderea ei din arta populară. Mai citez printre miturile cosmice, pe cel solar al *Păunilor* din grafica Irinei Borovski (unul dintre numeroșii păuni din expoziție, alături de *Cocoșii* și *Curcanul* Luciei Ștefănescu), mitul constituit al centaurului din grafica lui Strâmbu, pentru a trece la mitul uman creat de Rugină în a sa *Țărancă*, simbol monumental al permanenței din străvechi timpuri pe pămîntul patriei noastre a unui nobil tip antro-

pologic. *Țăranca* lui Rugină este nu un portret, ci sinteza portretistică a trăsăturilor morale ale unui întreg popor. Cu compoziția *Tinere fete*, Victor Munteanu depășește izolarea spațiului mitic în care Rugină și-a imobilizat *Țăranca* și creează un spațiu activ, un spațiu social, care crește odată cu formele celor trei figuri și este activizat de ele, în măsura în care ele sînt angrenate în acțiuni conturate. Acțiunea tinerelor fete este o acțiune de dăruire : una oferă solemn un buchet de flori, următoarea, cu sfială, o casetă, a treia, cu totală detașare, pur și simplu imaginea desăvîrșitei armonii a făpturii sale. Tot actul dăruirii îl celebrează și cealaltă compoziție a lui Munteanu, *Sărbătoarea,* dar dăruire tumultuoasă, dionisiacă, spre deosebire de cea senină, apolinică din *Tinere fete.* Energia transfiguratoare atinge aici limita la care formele lucrurilor se transformă în linii de forță ce-și iau asupra lor sarcina traducerii nemijlocite a viziunii artistului.

Expoziția mai cuprinde un subgrup constructiv-impresiv, din care fac parte în ordine alfabetică artiștii : Tatiana Brandsdörfer, Vasile Ganea, Ovidiu Paștina și Constantin Postelnicu și, un unic exponent al subgrupului constructiv-expresiv, pictorița Liliana Anastasescu-Lăzeanu, cu compoziția *Cumpăna.* Titlul acestei lucrări nefigurative a putut fi sugerat de principalul ei semn, care aduce cu o cumpănă. Dar justificarea lui mai adîncă trebuie căutată în cumpăna compoziției, în echilibrul dintre elementele ei. Un fulger verde, ca un emisar al vieții, brăzdează în diagonală compoziția, imprimîndu-i elan și voioșie. El străbate o zonă de radioase griuri argintii, repartizate într-un mozaic capricios, apoi o zonă de brun compact, pentru a se desface, în cele din urmă, în două brațe de cumpănă sau, poate, de crampon. Elanul a fost frînt, o mișcare retractilă i-a luat locul. De undeva, din josul pînzei, pe vastul fond de brun sumbru, un filament neliniștitor — negru și violet — se furișează în mișcare zvîcnită. El ține sau este ținut în cumpănă de verdele săgetat de-a curmezișul pînzei, așa cum fondul sumbru al pînzei ține sau este ținut în cumpănă de zona radioaselor griuri argintii. Astfel se încheagă un echilibru,

care nu este doar al formei artistice, ci și al unor înțelesuri existențiale, pe care limbajul criptic le ascunde, dar le și revelează.

iunie 1970

## EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ DAN PLATON

Expoziția de grafică a tînărului grafician și pictor Dan Platon, deschisă la Galeriile Fondului Plastic Ploiești, ne invită la un dialog cu arta acestuia — dialog nu lipsit de tensiuni lăuntrice, asemenea oricărei comunicări vii între oameni și, care, în cazul său, sînt determinate mai ales de insolitul limbajului artistic. Este un limbaj în care opticul se subordonează conceptualului: în care — cu alte cuvinte — ochiul vede ceea ce mintea, instruită asupra legităților realului, concepe cu privire la acesta. Poziție ambițioasă, care nu se mulțumește cu înregistrarea trîndavă a senzațiilor pe retină, așa cum se perindă ele în caleidoscopul cu imagini întîmplătoare al drumului nostru în lume, ci năzuiește să imprime materialului respectiv o anumită ordine: ordinea viziunii artistului despre universul în care trăiește, a legăturii lui cu acesta.

Pentru Dan Platon, lumea în care trăiește este un șantier. Una din lucrările prezentei expoziții poartă chiar acest titlu. Într-un spațiu, nu dinainte dat, ci creat de însăși acțiunea mulțimilor care îl animă, roiesc în aceeași direcție, atrase parcă de o țintă comună, armate de oameni ai muncii. E vastul șantier al patriei noastre socialiste. Într-o altă lucrare, artistul își apropie obiectivul de unul din acești nenumărați eroi anonimi ai muncii. Este *Constructorul*.

Căci omul e cel ce a construit ori e pe cale de a construi aievea noi peisaje, de felul fantasticului *Peisaj industrial* imaginat de Dan Platon. Angrenajul de forme în zigzag ori ciudat arcuite, tratate în contraste dure, ne familiarizează cu aspectul unor aglomerări

urbane, nu prea deosebite de cele care iau naștere încă de pe acum, potrivit unei riguroase logici funcționale, în mintea și pe planșetele celor mai vizionari arhitecți ai timpului nostru și chiar în spațiul geografic real.

Logica imaginarului *Peisaj industrial* iese și mai mult în relief dacă îl comparăm, prin contrast, cu peisajul intitulat *De la munte*, în care fantasticul ține de izbucnirile stihiale ale naturii. Artistul a reușit să le sugereze cu acea pregnanță asigurată deopotrivă de robustețea sentimentului și de stăpînirea mijloacelor grafic-picturale. Prin intensificarea contrastelor de alb-negru, folosite nu numai ca valori de lumină, ci și ca tonuri, precum și prin gradarea lor într-o bogată scară de cenușiuri, el realizează o expresie pur picturală a graficului, pe care, la un alt diapazon, o realizează și în *Peisaj pe Bulevardul Miciurin*, subtilă evocare a unei palid însorite priveliști citadine.

Preocuparea pentru expresia picturală îl determină pe Dan Platon să recurgă, în unele din lucrările sale de grafică, la culoare, pe care o dozează cu discreție, atît cît să anime și să încălzească jocul liniilor și petelor de alb-negru fără a le altera specificul. Remarcabile în această privință sînt cele două desene colorate din secvența : *Beton și fier*, în care artistul urmărește echivalentele plastice ale acestor materiale și ale formelor determinate de ele în procesul industrial.

Pe linia unor asemenea interpretări libere, în compozițiile : *Orizontale industriale* și *Caligrafie industrială* el evocă detașat, cu un lirism concentrat și sobru, și cu o riguroasă logică plastică, întemeiată pe bogate contraste de forme, valori și culoare, poezia noului peisaj industrial, redat nu în litera alcătuirii lui, ci în spiritul avîntat care îl însuflețește — spiritul societății noastre socialiste.

7 octombrie 1971

# Retrospecţii şi prospecţii

## O MONOGRAFIE CRITICĂ ASUPRA PICTORULUI ANDREESCU

Critica artelor plastice s-a constituit abia după război în țara noastră ca funcție critică propriu-zisă, ca ramură de cercetare sistematică și de evaluare normativă a operelor de artă. S-au scris, e drept, și mai înainte lucrări demne de luat în seamă în această materie, dar ele constituiau mai degrabă expresia unor intuiții poetice congenitale decît exercitarea firească a activității critice. Intuițiile poetice au neajunsul neprevăzutului și capriciului. De aceea, se ivește la un moment dat nevoia oficiului critic specializat, care să dea seama în mod responsabil despre ceea ce este și cît valorează o operă de artă. Arbitrarul subiectivității cedează atunci locul cercetării obiective, condusă de criterii și norme controlabile. Se creează astfel o disciplină cu obiect precis și metodă proprie, al cărei merit este de a da putință evaluării operelor de artă sub raportul finalității estetice.

Absența prelungită a criticii specializate în materia de care ne ocupăm explică de ce trecutul nostru artistic este încă puțin cunoscut și, mai ales, rău înțeles. Căci fără cataloage, care să inventarieze cu garanții de muncă științifică opera marilor creatori, și fără monografii critice, purtînd judecăți autorizate asupra valorilor de artă create de ei, cunoașterea și înțelegerea nu

pot depăși aproximativul. Astăzi, cînd funcția critică și-a creat instrumentul adecvat exercitării ei, este firesc să asistăm la încercări de reconstituire a trecutului nostru artistic și de revizuire critică a valorilor ce îi aparțin.

În lumina încercărilor de acest fel se situează, cu merite eminente, contribuția lui Alexandru Busuioceanu, conferențiar de istoria artelor la Universitatea din București, conținută în monografia pe care a consacrat-o pictorului Andreescu.

Autorul lucrării, care cumulează pregătirea de istoric al artei cu cea de critic, a dat în ramura istoriei artei cîteva studii erudite cu larg răsunet în lumea științifică din Apus, iar în domeniul criticii cîteva viguroase caracterizări ale aspectelor de artă plastică contemporană din țara noastră, între care strălucește admirabilul eseu de sinteză critică asupra picturii lui Iser. Pînă la monografia consacrată lui Andreescu, cele două activități se dezvoltaseră oarecum independent. De astă dată, criticul și istoricul artei se întregesc, își solidarizează metodele pentru a scoate din penumbra trecutului figura unui mare artist, încă nu destul de bine cunoscut și pentru a o situa în lumina celor mai juste și mai subtile judecăți critice.

Dubla pregătire a autorului se îmbină în chip fericit cu distincția rară a scrisului. Iată ceea ce îl califica pe Busuioceanu să ne dea această carte, care ni se înfățișează mai puțin sub aspectul unui studiu arid întreprins în domeniul istoriei artei ori al tehnicii picturale, și mai mult ca model clasic de monografie artistică, remarcabilă prin concizie, claritate și metodă. Publicarea catalogului critic al operei lui Andreescu, pe care ni-l promite același autor, ne va furniza elemente complete pentru aprecierea muncii științifice ce stă la baza volumului de față, muncă de triere și clasare a materialului, de atribuire și datare a numeroase tablouri pînă acum insuficient ori deloc cercetate. Deocamdată autorul lasă numai să se întrevadă considerațiile, totdeauna judicioase, care l-au condus la datarea vreunei opere ori grup de opere, fără să se piardă în argumentări prea de amănunt, dăunătoare economiei lucrării. Tot atît

de puțin se pierde în fastidioase analize de tehnică picturală. Ele sînt înlocuite prin succinte, dar viguroase caracterizări privind tablouri izolate ori chiar perioade întregi din evoluția creației lui Andreescu.

Într-o lucrare de acest fel, care își propune, între altele, să instruiască, dezvoltările nu-și află rostul. Totul este chibzuit în referire la anumite proporții prevăzute. Busuioceanu s-a dovedit inspirat cînd a fixat cadrul monografiei de față. Este o lucrare de proporții fericite, fără umpluturi și fără lipsuri, care se citește cu interes susținut și unde un lector cultivat din zilele noastre află cam tot ceea ce trebuie să afle despre subiect.

Consecvent formației sale de istoric, autorul studiază evolutiv opera lui Andreescu, reușind să o definească în desfășurarea ei în timp. El are meritul de a fi trasat cu precizie graficul dezvoltării artei lu Andreescu și de a fi conturat luminos fizionomia diferitelor momente ce o alcătuiesc. Nu s-a mulțumit însă cu o simplă diagramă, ci a căutat să reconstituie sensibil drumul creației lui Andreescu. Conceptul de evoluție trăiește în cele cincizeci de pagini ca tablou al mișcării de transformare profundă, ca reprezentare concretă a înlănțuirii momentelor caracteristice în dinamismul creșterii. Sub acest raport, se poate afirma că Busuioceanu a făcut operă de creator. Dar unitatea organică a imaginii de dezvoltare apare adumbrită pe alocuri de intervenția a două idei care îi rămîn exterioare : ideea de gen artistic și aceea de progres material. Aici se plasează critica pe care înțeleg să o fac autorului și asupra căreia socotesc folositor să stărui.

Referindu-se la puținele portrete pictate de Andreescu, Busuioceanu scrie următoarele : „*Andreescu, atît de dotat pentru înțelegerea senzitivă a unui peisaj sau pentru interpretarea delicată a unei naturi moarte, nu va avea nici mai tîrziu destulă intuiție psihologică sau, poate, destulă forță de a domina modelul viu, pentru a fi în adevăr un portretist*“ [1], iar cîteva pagini mai departe constată încă o dată „*puțina îndemînare a artistului pentru acest gen de artă, care nu cere numai ochi de*

[1] Al. Busuioceanu, *Andreescu*, Fundația pentru literatură și artă, 1936, p. 18.

*colorist, dar și observație riguroasă fizionomică, notație psihologică pătrunzătoare și mai ales libertate suverană în fața pînzei"* [1]. În ce privește figurile, mai numeroase în opera lui Andreescu decît portretele, autorul socotește că artistului i-a lipsit înainte de a pleca în Franța *„cunoștința elementară"* a genului [2] și că înseși cele pictate de artist la Paris, ca elev al Academiei Julian *„sînt bucăți fără multă semnificație, studii simple de atelier și școală, în care ochiul se exercită a urmări liniile unei figuri sau a juxtapune culori variate, pentru definirea de acorduri și armonii utile mai tîrziu"* [3]. Numai seria de chipuri realizate în ultimii doi ani ai vieții, sub sugestia, în parte, a artei lui Grigorescu, rețin mai îndelung atenția lui Busuioceanu. Ele îi apar *„mai sigur zugrăvite decît încercările de altă dată și de un colorit mai nuanțat și mai bogat"* [4]. În sfîrșit, rarele studii de nud aparținînd perioadei de ucenicie la Academia Julian mărturisesc, după părerea autorului, inexperiența artistului [5].

Am reprodus pe larg rezervele formulate de Busuioceanu cu privire la tema figurii umane în opera lui Andreescu, pentru că ne ajută să deslușim concepția autorului despre genurile de artă. El pare să socotească genul ca o entitate, ca un ansamblu obiectiv de reguli imuabile, care transcend intenționalitatea artistică și-i impun o strictă conformare. În consecință, artistul caută să se pregătească în direcția feluritelor genuri, să se familiarizeze cu problemele fiecăruia, să-și însușească în fiecare o experiență constînd cel puțin din cunoașterea lui elementară precum și o suficientă îndemînare. Busuioceanu nu își ascunde mirarea că Andreescu a putut, fără pregătire, să picteze un nud remarcabil, cum este *Nudul culcat* din Pinacoteca Statului. *„Problema părea încă atît de dificilă pentru ochiul său atît de puțin experimentat, încît nici nu ne-am putea aștepta să-l*

---

1 Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 27
2 *idem*, p. 26
3 *idem*, p. 27
4 *idem*, p. 27
5 *idem*, p. 31—32

*regăsim atacînd acest gen*"[1]. Drept este că nudul amintit e *„modelat cu o știință imperfectă"*, observație pe care autorul o completează îndată: *„dar cu o forță plastică și cu un sentiment naturalist demne de temperamentul unui flamand"*.

Disocierea ideei de pricepere necesară genului de ideea temperamentului artistic îmi pare atît de importantă, încît socotesc că merită să nu fie părăsită la o întorsătură a frazei și nici limitată la un caz particular. Busuioceanu ajunge și în alte împrejurări la o asemenea separare, dar niciodată nu caută a deduce consecințele pe care ea le comportă. Astfel, după ce arată lipsa de semnificație a celor mai multe dintre picturile realizate de Andreescu la Paris, simple studii de atelier de școală, menționează *„tabloul cu totul remarcabil,* **Modelul costumat,** *în care frumusețea concentrată a culorilor, consistența prețioasă a pastei, ca și subiectul însuși amintesc pictura lui Chardin"*[2]. Dar ce concluzie putem trage din această distincție decît aceea că, fără acoperirea temperamentului artistic, necesara cunoaștere a genului respectiv, pe care pictorul caută să și-o însușească în studiile de atelier, era lipsită de eficacitate, în timp ce inclinația de colorist înnăscut, chiar și mai puțin stăpîn pe reguli, găsea de la sine drumul creației, odată depășite dibuielile începutului? Același temperament, care se manifesta cu o statornicie impresionantă, avea să izbîndească și în alte tablouri avînd ca temă figura umană precum în *Personaj costumat* din colecția Lazăr Munteanu, în *Cap de studiu* de la Pinacoteca din Iași ori în seria de figuri din ultimii doi ani ai vieții artistului. În aceste din urmă lucrări genul se înfățișează atît de puțin conturat, încît nici nu mai poate fi considerat ca atare. Figuralul este de astă dată un motiv de pictură, pe care pune stăpînire temperamentul dominator al artistului pentru a-l acomoda scopurilor proprii de expresie artistică. Se poate deci afirma că pretinsele condiții obiective ale genului, departe de a transcende intenționalitatea artistică, sînt convertite de ea într-un scop creator.

---

[1] Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 32
[2] *idem*, p. 27

Andreescu ni se înfățișează în toate tablourile sale ca un temperament de pictor realist prin excelență. În cazul unei astfel de structuri, intenționalitatea artistică este polarizată nu de formă, ci de adevăr. Pe Andreescu îl interesa în mod exclusiv adevărul observației directe, dar nu adevărul banal, ci acela recunoscut ca atare de un ochi viguros și nuanțat, căruia natura i se dezvăluie sub aspecte de culoare, de materie, de lumină, de atmosferă. Rîvna lui era să noteze aceste aspecte într-un fel cît mai just, cît mai bogat, cît mai armonios. Ea putea izbuti numai atribuind culorii, element prim în pictură, un rol pe care în trecut nu-l avusese în aceeași măsură : acela de a fixa adevărul percepțiilor în toată varietatea lor.

Din explicațiile de mai sus rezultă, cred, că Andreescu a trebuit să atace tema figurii umane în alt spirit decît cel consacrat de tradiția clasică a genului. El era condus în mod necesar spre o convertire a planului formal într-un plan de raporturi colorate. Însuși Busuioceanu menționează cîteva reușite exemplare ale pictorului în acest sens. Dar socotesc că avea obligația să meargă mai departe : să recunoască legitimitatea procedeului artistic folosit de pictor, în măsura în care corespundea unei atitudini creatoare. Aceasta ar fi exclus imputarea privind neconformarea pictorului la regulile obiective ale genului. Și cine ar putea nega rodnicia atitudinii, atît de proprie temperamentului artistic al lui Andreescu, din tablouri ca : *Nudul culcat*, *La arat*, *Peisaj cu femei cosînd*, *Femeie culcată în iarbă* ori *Interior de pădure* (colecția Al. Rășcanu), în care figuralul apare armonizat cu peisajul și supus aceleiași legi generalizatoare ? Pictorul a urmărit acordul subtil de culoare dintre cele două elemente, odinioară împotrivite, pentru a le contopi în unitatea aceluiași sentiment, intim. O viziune nouă izbucnește din cuprinsul tablourilor amintite, o viziune care nu putea fi exprimată prin mijloacele tradiționale ale genului. Iată ceea ce socotesc că mă îndreptățește să susțin că ideea de gen întunecă întrucîtva, în expunerea lui Busuioceanu, imaginea organică de evoluție pe care altfel cartea ne-o evocă într-un chip fericit. Acestei teze i-aș opune pe aceea de stil,

de statornică identitate a artistului cu sine în tot ce plăsmuiește, de finalitate creatoare. Cît privește nevoia pregătirii artistului, sînt de acord cu autorul, cu deosebirea că mă refer în primul rînd la familiarizarea cu problemele legate de împlinirea stilistică.

Dar să trecem la cea de a doua critică. Busuioceanu însemnă undeva înrîurirea hotărîtoare exercitată de marea expoziție retrospectivă de opere române și străine, din anul 1873, asupra activității de început a pictorului, căruia cunoașterea vechilor meșteri îi dezvăluise tainele meșteșugului (avea atunci 23 de ani și începuse să picteze cu un an înainte). A văzut acolo „*opere de pictorii cei mai variați — italieni, germani, flamanzi, olandezi*", dar „*pare a fi fost ademenit din toți, mai cu seamă de flamanzi și olandezi*"[1]. Nu ni se spune nimic despre rațiunea profundă a preferinței manifestate de tînărul artist, se insistă însă asupra progresului tehnic pe care l-a realizat în arta sa ca urmare a acestui contact. De ce Andreescu nu s-a îndreptat mai degrabă spre italieni ori germani ? Întrebarea își are tîlcul ei. Iar răspunsul ar fi impus cercetarea operei pictorului dintr-un punct de vedere bogat în sugestii, rodnic în rezultate de mare importanță, pe care autorul nu l-a atins, deși era în măsură să o facă : punctul de vedere tipologic.

Studiul tipologic apărea indicat pentru a scoate în evidență constantele artei lui Andreescu. Căci iată ce se întîmplă : preocupat să deosebească net feluritele etape evolutive ale artei pictorului, Busuioceanu subliniază uneori mai mult decît se cuvine latura progresului tehnic ori de viziune, adică diferențierile în timp. S-ar părea, după anumite accente puse de autor, că devenirea lui Andreescu nu este decît o cursă de întrecere, un rămășag al pictorului cu sine, o mișcare îndreptată spre scopuri din afară, dar lipsită de finalitate proprie. Criticul scrutează momentele dezvoltării mai mult sub raportul deosebirilor succesive decît sub raportul regăsirii de sine a artistului, mai mult sub raportul înnoirilor decît sub raportul adîncirii stilistice, mai mult

[1] Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 18

prin ceea ce desparte aceste faze, unele de altele, decît prin ceea ce le unește.

Astfel, bunăoară, în notarea înrîuririlor suferite de arta lui Andreescu în epoca Barbizonului, el acordă întîietate influenței superficiale a unor artiști ca Daubigny și Diaz, și trece ușor cu vederea înrîurirea profundă a lui Courbet, strîns legată de însăși structura personalității andreesciene. *„Dar iată noile lui peisaje, în care urma lui Courbet se simte și în care Daubigny și Diaz par a fi pus penelul lor, mult mai subtil și mai nuanțat“* [1]. Întîietatea acordată influențelor ultimilor se justifică, în perspectiva proprie autorului, prin caracterul avansat al picturii lor în raport cu pictura lui Courbet, prin subtilitatea și nuanțarea mai importantă a penelului, calități care, în cazul lui Andreescu, operau trecerea către stadiul cel mai diferențiat pe care avea să-l atingă arta sa în tablourile din anul 1881.

Dacă autorul ar fi avut, pentru examinarea tipologică, un interes egal cu cel manifestat pentru cercetarea evolutivă, ar fi trebuit să descopere în tablouri ca *Stîncile de la Apremont* ori *Peisaj de pădure* din colecția Clubului Tinerimii, lucrări pe care cu drept cuvînt le apreciază, nu numai urma lui Courbet, dar o afinitate de tip artistic. Înrudirea poate fi urmărită chiar acolo unde, la prima vedere, pare improbabilă: în lucrările ce exprimă nesfîrșite morbideți interioare, flori ori peisaje pictate în ultimii doi ani ai vieții artistului. Andreescu vădește și aici instinctul puternic al realității, pasiunea concretului, aptitudinea fericită de a se adresa de-a dreptul lucrurilor și de a le sili să-și dezvăluie simplu desăvîrșita splendoare a întruchipării lor materiale, însușiri pe care le întîlnim ca trăsături dominante de caracter la Courbet, dar nu le găsim la ceilalți doi, preocupați de expresia nobilă mai mult decît de adevăr.

Am stăruit asupra părților ce mi s-au părut susceptibile de critică din lucrarea lui Busuioceanu din considerația ce o păstrez înaltelor ei calități. Socotesc apariția unei asemenea monografii ca un indiciu că în

---

[1] Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 30.

sînul societății românești se ivesc necesități de cultură de un ordin superior, pe care nu le mai poate satisface o improvizație superficială.

decembrie 1936

# PICTURA FRANCEZĂ ÎN COLECȚIA ZAMBACCIAN [1]

Cine trece prin strada Vasile Lascăr [2], prin dreptul casei cu numărul 48, atît de tihnită ca înfățișare, respirînd o atmosferă aproape provincială, în contrast cu ambianța zgomotoasă a Bucureștilor, cu greu și-ar închipui că dincolo de grilajul mare de fier, între zidurile însorite și atît de familiare se ascunde o comoară de frumos, un altar închinat artei. Oficiază aici un laic cu inima caldă, un om ciudat a cărui viață este alcătuită din contraste, burghez și artist în același timp, negustor angrosist și mecena, înconjurat de artiști și ocolit de debitori, un om de afaceri care vinde pînzeturi socotite cu metrul și cumpără pînze plătite cu centimetrul, căruia Ressu îi face portretul, Petrașcu îi închină opere, iar francezul Dufy îi semnează rînduri de dedicație în josul desenelor sale, pe drept renumite. K. H. Zambaccian este o figură populară în lumea pictorilor și sculptorilor, cu care păstrează legături de prietenie, iar colecția sa înseamnă un centru în fermentarea mișcării artistice de la noi. Elevii Școlii de bele-arte o cercetează adeseori, urmă-

---

[1] Extras din articolul *Colecția Zambaccian*, scris în anul 1931. El prezintă înfățișarea de atunci a colecției, care între timp s-a îmbogățit prin noi achiziții. Dintre acestea, aparținînd școlii franceze citez lucrările semnate de: Pissarro, Cézanne, Renoir, Bonnard, Matisse și Marquet.

[2] Adăpostită, la data publicării articolului, în imobilul din strada Vasile Lascăr nr. 48 (astăzi strada Galați), colecția Zambaccian a fost strămutată succesiv, odată cu schimbarea locuinței colecționarului, în strada Matei Millo spre a se statornici, în cele din urmă, sub ipostază de muzeu, ca urmare a donației făcute de Zambaccian statului, în actuala clădire din strada căreia i s-a atribuit numele donatorului.

rind să desprindă din exemplele vii ce le sînt înfățișate privirilor lecția de artă pe care școala nu le-o dă, artiștii și iubitorii de artă vin aici să-și împrospăteze ochii și spiritul după peregrinările, de atîtea ori dezamăgitoare, prin expoziții. Căci colecția Zambaccian este un muzeu în adevăratul înțeles al cuvîntului, un mic muzeu de nivelul calitativ al acelora la care s-a gîndit Renoir cînd, fiind întrebat de Meier Graefe cum poate fi învățată arta, a răspuns: *„Au musée, parbleu!“* În colecția Zambaccian se poate învăța, fără îndoială, acest lucru și nu ar fi exclus ca vizitatorul comod al expozițiilor bucureștene să afle aici că arta este cu totul altceva decît ceea ce i se oferă în mod obișnuit sub acest nume în sălile cu chirie scumpă și lumină proastă.

Pentru întîia oară, la noi în țară, o colecție particulară realizează un ansamblu omogen de o înaltă ținută artistică. Nivelul ei nu ne înfățișează un profil fluctuant cum se întîmplă cu atîtea alte colecții. Inegalitatea, Zambaccian a știut să o ocolească chiar atunci cînd în realitate subzistă acele diferențieri minime de valoare între o lucrare și alta. El a izbutit, parcă prin efectul unui fel de tonus, să ridice și să mențină la treapta celor mai înalte valori reprezentate în micul muzeu lucrările de o mai redusă eficiență artistică. Căci Zambaccian a fugit de eclectismul agreat de unii, el a căutat totdeauna calitatea curată, a ales numai pînzele în care culoarea poartă un mesaj omenesc și care fac să străbată ecoul nemijlocit al unei plinătăți de stil. S-a ferit, deopotrivă, de gloriile false ale picturii și de revoluționarii cu orice preț, a ocolit tot atîta academismul de dreapta cît și academismul de stînga, condus în alegerile sale de un instinct sigur, care nu l-a înșelat mai niciodată.

Într-o măsură însemnată, colecțiile de artă oglindesc psihologia colecționarilor, dau măsura gustului lor, a înțelegerii lor pentru valorile artistice, a culturii lor. În unele cazuri, mai rare, ansamblul ajunge să capete pecetea personalității colecționarului și să reflecte tonalitatea fundamentală a sufletului lui. Colecția devine ea însăși o operă de artă, caracterizată printr-un stil propriu, iar lucrările pe care le cuprinde, considerate izolat, ni se înfățișează ca timbrele felurite care intră în

alcătuirea unei complexități de expresie orchestrală. Aceasta pare să fie cazul colecției Zambaccian, ale cărei pînze își armonizează valorile între ele și le fac să se detașeze cu mai multă evidență pe un fond de rezonanță comună. Orice panou capătă un caracter decorativ, face impresia unui gobelin cu nuanțe multe și prețioase. Tabloul este pus într-un mediu care îi priește, raporturile care îl leagă de ambianță sînt cultivate cu rafinamentul desăvîrșit al ochiului experimentat în efectele de contrast sau în acelea de diferențiere subtilă. La aceasta ajută și cadrul bogat de covoare persane vechi, în tonuri stinse, ale căror nuanțe se armonizează așa de frumos cu degradeurile de griuri din *Iarna la Barbizon* a lui Andreescu, cu tentele sidefii din carnația unei *Baigneuse* de Renoir, sau cu roșul și verdele de un fast atît de oriental din pînza lui Delacroix reprezentînd o *Odaliscă*.

La baza colecției lui Zambaccian stă o unitate emoțională, ansamblul prezintă un caracter de organicitate, pînzele se leagă între ele prin afinități mai mult sau mai puțin vizibile. Un peisaj de la Fontainebleau al lui Grigorescu stă față în față cu *La clairière* a lui Courbert, pictată cam în același timp ; paleta lui Petrașcu țintește spre sunetul grav al armoniei cromatice din pînza lui Delacroix ; Iser și Theodorescu-Sion se învecinează cu Derain ; griurile peisajului din Ile-de-France sînt aceleași la Pallady și Laprade. Afinități de elecțiune leagă pe pictorii români de pictorii francezi ai ultimului secol. Nu este vorba de o dependență mai mult sau mai puțin servilă, ci de o înrîurire binefăcătoare cum se întîlnesc atîtea în istoria artelor, în lipsa cărora este infinit probabil că aceasta nici nu ar fi fost scrisă. Artiștii cei mai mari au suferit influențe fără ca prin aceasta să li se altereze personalitatea proprie. Dimpotrivă, ea a cîștigat în complexitate, în măsura în care aporturile din afară au fost pe deplin asimilate și contopite în organismul graiului lor originar. În fața pînzelor lui Andreescu și Grigorescu, expuse la Amsterdam, criticii și pictorii olandezi au exclamat : „*Școala de la Barbizon, fără îndoială, însă nu pictură franceză*". Constatarea aceasta se cuvine generalizată cu privire la mai toți artiștii noștri de seamă.

Școală franceză, pentru că în pictura franceză a ultimului secol ei au descoperit cel mai bun exemplu de urmat, în care se află întrunite o impunătoare tradiție picturală cu energia în desfășurare a unei arte vii, dar pictură românească pentru că se sprijină pe o sensibilitate aparte, pe o intuiție proprie a vieții, pe o înțelegere anumită a spațiului, pe un anumit fel de decorativitate.

Colecția Zambaccian cuprinde cîteva aspecte caracteristice ale ultimului secol de artă franceză, indicații prețioase asupra unei școli de pictură care a exercitat și continuă să exercite, nu numai la noi, o puternică influență. Iată de ce socotesc că nu e lipsită de interes prezentarea lucrărilor aparținînd acestei școli selectate de colecționarul nostru; cu atît mai mult cu cît ele constituie primul ansamblu important de acest fel din țara noastră.

Pînza lui Delacroix reprezentînd o odaliscă a fost pictată în jurul anului 1830, la cîțiva ani după *Masacrul din Scio*. Modelul care i-a mai servit pictorului în *Cucerirea Constantinopolului de către cruciați*, în *Femei din Alger* și în cea dintîi compoziție mare a sa, amintită mai sus, se recunoaște după același oval desăvîrșit al feței, după aceeași puritate a trăsăturilor fine care compun figura. Imposibil să descoperi în *Odaliscă* din ce este făcută carnația oarecum aeriană a nudului, cu greu vei înțelege de unde ia naștere uimitoarea forță de sugestie a valorilor tactile, pictura însăși este depășită în înfățișarea mijloacelor ei materiale de armonia spiritualizată a expresiei. Atmosfera nu mai reprezintă aici un mediu fizic însușit cu anumit indice de refracție, ci un fluid emoțional care îmbracă în tremurul lui imperceptibil toate aspectele vieții. De culoare aurie amintind atmosfera rubensiană, ea umple cu trasparența ei tabloul, face luminoase umbrele, adîncește lăuntric substanța, din care a crescut roșul greu al draperiei, dă sclipiri prețioase verdelui și, în resfrîngerea razelor de lumină, izolează ici și colo licărul înmiit al giuvaericalelor și pietrelor scumpe. Cu greu te poți desprinde din farmecul sobru al acestei pînze, căci în ea stă acumulat un întreg trecut de cultură. Pe Tițian îl descoperi în delicatețea carnației blonde, în culoarea de grîu copt a părului care revarsă

falduri grele peste umăr, de-a lungul pieptului, pe Rubens îl amintește calitatea acelui roșu umbrit al draperiei, atît de asemănător cu roșul care formează fondul portretului Isabellei Brandt de la Uffizi.

Alături de romanticul Delacroix stă realistul Courbet. De data aceasta, distincțiile nu mai servesc la nimic. Căci *La clairière* (altă variantă a pînzei intitulată *La fileuse bretonne*, astăzi în America) nu păstrează prea mult din particularitățile realistului. Pictată în jurul anului 1865, la apogeul carierei de peisagist a pictorului, *La clairière* nu înseamnă un total de performanțe tehnice, cum era cazul cu atîtea din peisajele mai vechi ale lui Courbet, ci un întreg armonios de culoare, în care detaliile se subordonează ritmului larg al materiei picturale și se lasă prinse în respirația adîncă a vieții. Copacul cu particularitățile lui face loc pădurii cu umbre mari și lumini care adîncesc orizontul. Meticulozitatea meșteșugului, ce aducea aminte de olandezi, este înlocuită acum de o viziune cuprinzătoare, pe care unii critici au numit-o cosmică. Pădurea aceasta, a cărei penumbră adăpostește o scenă de gen de filiație romantică — tradiționala păstoriță torcînd înconjurată de turma sa —, evocă prin puternicele contraste de culori sentimentul măreției naturii. Ceea ce este răcoros într-o pădure, ceea ce este adînc și liniștit străbate pînă la noi prin culoarea proaspătă, pe care pictorul a știut să o mlădieze, cînd a fost vorba să redea bogăția frunzișului, pînă la mișcarea abia perceptibilă a vibrațiilor aerului.

Pleiada pictorilor impresioniști este reprezentată în colecția Zambaccian prin două pînze valoroase de Renoir. Dar atît în *Baigneuse* cît și în *Paysage de Lavendou*, impresionismul apare evoluat, nu își mărginește expresia la ceea ce poate sugera sensibilității excitația luminoasă a retinei ; dimpotrivă, tinde spre o organizare formală analogă aceleia pe care o întreprindea, cu alte mijloace, Cézanne. Ne aflăm în centrul mișcării impresioniste, dar pe nesimțite în plină reacțiune împotriva acesteia.

*Baigneuse* este pictată în 1888, la trei ani după compoziția intitulată *Baigneuses*, care reprezintă apogeul perioadei de înrîurire ingrescă. Aceeași influență se evidențiază în nudul din colecția Zambaccian, pînza lumi-

noasă, crescută din generozitate lăuntrică, izbîndă sigură a unui nou stil liniar și sculptural. Nudul feminin, așezat aici în primul plan, pe axa verticală a tabloului, ni se înfățișează ca o întrupare statornică a umanității, imaginea figurală atinge idealitatea tipului. În gestul mîinilor ținînd cămașa, în gestul capului, nu vom descoperi într-o măsură prea mare vivacitatea mișcării, pe care ar fi notat-o Manet, bunăoară, ci noblețea înnăscută a făpturii omenești, permanența însușirilor de grație și distincție. Izolarea monumentală a imaginii umane reiese și mai lămurit din detașarea ei de fond. Omul nu se mai încadrează ca un simplu element în structura peisajului, nu mai este supus, alături de celelalte elemente, legii generalizatoare a naturii ; dimpotrivă, el se proiectează, conform unui principiu de ierarhizare, pe fondul devenit abstract al peisajului. Aceasta se verifică și în felul cu totul original de tratare a fondului. Impresionismul se mai simte încă în luminozitatea radioasă a culorilor, în frăgezimea acelor nuanțe topite de verde, albastru și cafeniu dar, pe de altă parte, în fuziunea lor, ele dau naștere unui modelaj albstract, care se mărginește să sugereze prin jocul petelor relații de adîncime, fără să îmbrace identitatea unor reprezentări concrete de lucruri din natură. Fondul este ca o cortină cu concavități și convexități alternînd ritmic. El apare astfel în deplină armonie cu tratarea sculpturală a nudului din primul plan. O indicație prețioasă a unității stilistice ne-o oferă profilul de-abia schițat al unui trunchi de arbore din ultimul plan al tabloului. În grafica aeriană a acestui detaliu se află înscris însuși programul stilului liniar, in care a fost concepută și realizată pînza. Toate elementele converg spre închiderea în sine a spațiului, spre monumental. Dar ceea ce închide linia, deschide culoarea. Paleta luminoasă a impresionistului își revendică drepturile, culorile se alătură strălucitoare fără amestec de negru, verdele de smarald și cafeniul fondului se armonizează cu aerul roz al carnației luminoase, îmbogățită de transparența albăstruie a umbrelor, cu sideful unor nuanțe tremurătoare de albastru, cu rozul palid al draperiei, de parcă mii de pietre prețioase și-ar frînge luminile în răcoarea întunecoasă a unei lumii vegetale înecată în rouă.

*Paysage de Lavendou* a fost pictat în 1894. Influența lui Cézanne, alături de care a stat pictorul cînd a lucrat pînza, este într-un fel hotărîtoare. Ea îl întărește pe Renoir în noua sa atitudine de obiectivitate picturală, aduce o verificare mai mult a înțelegerii pe care o avea pentru plasticitatea formei. Este un peisaj caracteristic, de o factură aparte, cum nu se întîlnesc multe în opera lui Renoir. Aspectele stîncoase ale peisajului sînt înfățișate în goliciunea lor dură, precumpănirea stilului liniar subliniază colțurosul stanelor, fără ca impresia de ansamblu să aibă ceva comun cu înfățișarea frustă a celor mai multe din operele lui Cézanne. Dimpotrivă, peisajul acesta atît de construit ne apare, privit sub un alt unghi, de o esență spiritualizată, în așa mare măsură bogăția și diversitatea unui elizeu scînteietor de culori știe să însuflețească pasta transparentă și să determine ritmuri vii de materie fluidă, cu alternanța măiastră dintre regiunile de culoare aspră și cele de culoare catifelată. Suplețea meșteșugului atinge aici o culme, diferențierea materiei este obținută cu mijloace cît se poate de simple, tonalitatea dominantă a tabloului, albastrul, încearcă de fiecare dată noi alianțe, iscă ecouri inedite, cu varietatea nesfîrșită de mijloace pe care nu o cunoaște decît natura.

Urmînd ordinea cronologică, menționăm lucrarea lui Rouault : *Pescarul*. Datată 1906, ea este oarecum străină de absolutismul expresiei care caracterizează faza actuală a stilului lui Rouault. Dintr-un anumit punct de vedere, poate fi totuși socotită ca un inel de legătură între această fază și expresionismul anticipator al lui Daumier. *Pescarul* se împărtășește din seva populară din care a fost plămădită și substanța eroilor lui Daumier, este învăluit în aceeași atmosferă tulbure care înăbușă năzuințe amorfe și pecetluiește o soartă. Culoarea pare țesută din răsfrîngeri ale spiritului, un verde, nuanțat mult între roșu și albastru, sclipește tainic în clarobscurul ambianței.

*Butte-Pinson* al lui Utrillo, pictat cam prin 1910, înfățișează un peisaj din Montmartre. Pictorul l-a dus la capăt în culoare, stăpînit de acel sentiment de liniște tragică care îi caracterizează întreaga operă, folosind însă mijloace mai picturale, o pastă mai bogată, acor-

duri cromatice mai închise. Nu întîlnim nici urmă din ceea ce ar putea fi socotit manierism în trecerea acelorași și acelorași motive prin pînzele anilor din urmă. Anecdota însăși, desprinsă uneori din complexul organismului pictural, și trăind o existență proprie, iscînd chiar, adeseori, pe seama ei un interes pur literar, este de data aceasta resorbită în priveliște și interiorizată deplin în sentimentul contemplației calme. Utrillo folosește aici un meșteșug pe care l-am putea numi eliptic, apropiat de tehnica de sugestii a impresioniștilor. Este interesant să descoperi, privind mai de aproape, cum întregul plan din fundal, cu numeroase case pitite printre arborii de pe coasta dealului îndepărtat, se sprijină pe o țesătură fină de pigmenți colorați, cum toată alcătuirea aceea, aparent așa de reală și solid fundată, ia naștere prin jocul frînt al pensulei, din vibrația cîtorva puncte și linii, amenințînd să se destrame ori de cîte ori privirea apropie pînza mai mult decît trebuie. Profilul culmii proiectate în zare, ca și atîtea detalii din planurile mai îndepărtate, ne dezvăluie un simțămînt dezvoltat al stilului grafic, pus în slujba descrierii rapide și esențiale.

Dacă Utrillo și Rouault, dintre contemporani, sînt reprezentați în colecția Zambaccian prin lucrări oarecum izolate, atît în raport cu ansamblul operei lor cît și față de sensul actual al evoluției picturii franceze, alții, mai numeroși, ne fac înțelese tendințele care o străbat de la Cézanne pînă în zilele noastre. Sînt cel puțin două tendințe înfățișate în colecția Zambaccian. Cea dintîi este cunoscută sub numele de neoclasicism și teoreticianul ei, André Lhote, este cel care a popularizat-o în cronicile sale din „Nouvelle Revue Française“ și în conferințele de la Sorbona. Neoclasicismul apare ca o sinteză între sentimentul romantic de viață și logica formală a clasicilor, cu accentuarea asupra acesteia din urmă. Însuși André Lhote este reprezentat în colecție cu un peisaj din Sud și cu un desen, amintind, amîndouă, pe Cézanne și cubismul. Peisajul în acuarelă se desfășoară ca un eșafodaj de planuri multiple, care se întretaie cadențînd adîncimea sonorizată a spațiului și evidențiindu-i scheletul compozițional. În desenul care înfățișează o priveliște de la Gordes, liniarul singur determină unitatea de ritm a

reprezentării grafice, izbutind prin virtuozitate să înalțe motivul desprins din natură pînă la semnificația monumentalului. Alături de Lhote se cuvine amintit Waroquier, al cărui frumos *Paysage de Bagnaia* este la fel de construit, încă și mai liniștit, mai tectonic într-un anumit înțeles, mai greu ca echilibru de mase. Planurile sînt aici mult mai cuprinzătoare, alternanța dintre suprafețele lăsate albe și cele acoperite cu culori de apă se face într-un ritm larg care subliniază viziunea statică, proprie înfăptuirilor lui Waroquier. Nu trebuie uitat că Waroquier s-a format la școlile de arhitectură și că profesează chiar această ramură a artei. *Nudul* lui Derain este o reprezentare tipică a neoclasicismului, caracterizîndu-se prin nobletea stilului și sobrietatea expresiei. Pe fondul format de o draperie verde se desprinde statura maiestuoasă a unui nud de femeie șezînd. Izolarea de ambianță a corpului omenesc, pe care și-o propusese și Renoir, în *Baigneuse*, este acum desăvîrșită. Nici un detaliu de prisos nu intervine pentru a împiedica proiectarea sonoră a ritmicii corporale pe abstractul fondului. Culoarea locală a fondului e în deplină armonie cu plastica sculpturală, cu accentuatul simțămînt formal ce definește stilul lui Derain. Ar fi greșit totuși să ne închipuim că efectul de ansamblu al acestei pînze, atît de logică în armonizarea elementelor care o compun, nu poate fi decît rece. Dimpotrivă, cafeniul, verdele, albul și negrul alcătuiesc aici un acord de culoare, totodată cald, liniștit și intim, care subliniază și mai mult calmul expresiei. Cele două sanguine ale sculptorului Despiau, înfățișînd nuduri, sînt studii adîncite în exprimarea plasticii corporale. Le alătur, ca atare, de lucrările pe care le-am inclus în sfera de obiectivitate a neoclasicismului.

Al doilea curent de artă modernă reprezentat în colecția franceză a lui Zambaccian este acela cunoscut sub numele de fovism. Situat la antipodul primului, fovismul proclamă o libertate de inspirarație oarecum romantică, o degajare corespunzătoare a mijloacelor picturale. Desenele și acuarelele lui Raoul Dufy constituie ilustrația cea mai convingătoare a atitudinii de care e vorba. În *Atelier de l'artiste,* prim studiu pentru lucrarea cu același nume, în nudul cel mare sau în peisajul cu

tren, bunăoară, trăsătura lui Dufy este în același timp narativă și decorativă. Ea încercuiește în țesătura inextricabilă a arabescului semnificația literară a subiectului, atribuindu-i valoare de mit. Faptele obișnuite ale vieții apar în lumina interpretării artistului ca smulse dintr-o poveste frumoasă. Căci Dufy știe să dea pentru fiecare gest al vieții echivalentul fabulos, transpunînd cu îndemînarea unui prestidigitator, în sistemul de semne magice ale limbajului propriu, materia motivelor care îl inspiră. Sentimentul decorativității însuflețește într-un grad foarte înalt vegetativul contorsionat al desenelor sale, atît de apropiat prin bogăția variațiunilor de lumea goticului, a barocului și mai ales de unele aspecte ale artei orientale. Îndeosebi nu putem despărți imaginea artei lui Dufy de stilul miniaturilor persane, înfăptuiri miraculoase ale unor povestitori înnăscuți. *Curse de cai la Ascot* se distinge printr-o asemănătoare trăsătură narativă, unită cu sentimentul dezlănțuirii cvasistihiale a forțelor naturii — ceea ce îi imprimă caracterul modern —, în timp ce *Portretul lui Vollard* ne călăuzește spre ținutul mult mai liniștit al cîtorva valori fine de modelaj și gradație luminoasă. Aparținînd, de asemenea, fovismului, Emile Othon Friesz este reprezentat în colecția Zambaccian printr-un *Nud* care conține suficiente indicații despre străduința artistului spre un stil de amplă extensiune formală, în acord cu tratarea generoasă a materiei picturale. Peisajul *Stradă provincială* de Vlaminck, exponent de frunte al aceleași orientări, reflectă atmosfera de apăsare tragică, familiară pictorului. Operă a sensibilității sfîșiate de neliniști, fiecare tentă a ei se înscrie ca o notă aparte, dureros de adevărată în tonalitatea afectivă fundamentală. În imediata vecinătate, *Portul din Quimper* al lui Laprade, socotit de critica pariziană aportul cel mai valoros al Salonului de toamnă 1930, pare la prima înfățișare a simplă temă de cadențări luminoase de felul celor aparținînd impresionismului. Dar el depășește cu mult preocupările acestui curent, situîndu-se în tradiția marilor peisaje franceze. O arhitectură secretă, totuși bine definită, echilibrează planurile luminoase cu cele de umbră sau de penumbră, definind cu o logică vizuală rară raporturile spațiale. Compoziția

se desfășoară în diagonală : intîi, privirea îți este oprită de planul mare de verde umbrit, care ocupă tot colțul din dreapta al tabloului ; apoi, îți este îndreptată, treptat, pe scara de griuri a peisajului portuar și urban pînă la limita jucăușă a orizontului. Planul peisajului citadin, văzut, parcă, printr-o fereastră, în depărtare, este de o mare virtuozitate coloristică. Pictorul nu a folosit decît cîteva culori palide : un verde stins, un galben veșted, o gamă de cenușiuri argintii. Totuși, prin diferențierea și armonizarea lor, a reușit să creeze sugestia unei palete nespus de bogate, în timp ce, tot prin ele, pregătea adîncirea transparentă a orizontului. O subtilitate și o distincție asemănătoare evidențiază desenul aceluiași artist din colecția Zambaccian. Întrucît prin unele laturi, Laprade amintește impresionismul, se mai cuvin menționate aici gravurile de o mare finețe ale lui Legrand și acuarela din Paimpol semnată de Paul Signac.

iunie 1931

## MATISSE ȘI AUTONOMIA TABLOULUI

O problemă ce mi se pare hotărîtoare pentru caracterizarea artei lui Matisse este aceea a relației dintre realitate și abstracție. Spre a sublinia importanța factorului conceptual în creația sa, am preferat să o denumesc problema autonomiei tabloului, deși îmi dau seama de unilateralitatea formulei.

Să-l lăsăm pe însuși Matisse să ne introducă în miezul problemei. Citez din „Notes d'un peintre", amplă formulare a crezului artistic matissian („La Grande Revue", decembrie, 1908) : *„Nu-mi este posibil să copiez servil natura, pe care sînt silit să o interpretez și să o supun spiritului tabloului. O dată găsite toate raporturile de tonuri, trebuie să rezulte un acord viu de culori, o armonie asemănătoare celei dintr-o compoziție muzicală. Pentru mine totul rezidă în concepție. Este necesar deci să existe dintru început o viziune lămurită a ansamblului"*.

Un prim aspect al acestei chestiuni, de reținut din cuprinsul citatului este legătura, ca punct de plecare, cu realitatea: Matisse pleacă de la natură și ajunge la tablou. Dar contactul cu natura are la el caracterul unei confruntări patetice. Însuși citatul dă o indicație în acest sens cînd vorbește despre *„un acord viu de culori"*, ceea ce, în teoria și în practica artei lui Matisse, semnifică dialectic vitalitatea inspirației din natură și totodată autonomia față de model, independență cu atît mai importantă cu cît acordul este mai viu.

Un întreg proces de elaborare creatoare măsoară distanța dintre natură și tablou, ajungînd pînă la urmă să-l opună pe acesta din urmă naturii. Vom cere tot lui Matisse să ne introducă în laboratorul creației sale: *„Distribui* — spune el în aceleași „Notes d'un peintre" — *senzații de albastru, de verde, de roșu. Pe măsură ce adaug tușe, fiecare din cele puse anterior își pierde importanța. Am de pictat un interior: am în fața mea un dulap, el îmi dă o senzație de roșu foarte vie, și pun un roșu care mă mulțumește. Se stabilește un raport între acest roșu și albul pînzei. Dacă pun alături un verde, dacă redau parchetul printr-un galben, vor exista și între acest verde și acest galben și albul pînzei raporturi care mă vor mulțumi. Dar diferitele mele tonuri se diminuează reciproc. Trebuie ca diversele semne pe care le folosesc să fie în așa fel echilibrate încît să nu se anuleze unele pe altele. Pentru aceasta se cuvine să pun ordine în ideile mele; relația dintre tonuri se va stabili în așa fel încît să le susțină în loc să le slăbească. O nouă combinație de culori va înlocui pe cea dintîi și va da totalitatea reprezentării mele. Sînt obligat să transpun și de aceea lumea își închipuie că tabloul meu s-a schimbat cu totul atunci cînd după modificări succesive roșul a înlocuit verdele ca dominantă"*.

Exemplul tipic al unei asemenea transpuneri, citat în întreaga literatură critică matissiană îl constituie pînza *La desserte. Harmonie en rouge*, pictată la cererea colecționarului rus Stșukin pentru sufrageria sa, chiar în anul publicării „Însemnărilor unui pictor", și care figurează în colecțiile Muzeului Ermitaj sub titlul *Camera roșie*. Executată inițial ca o *Armonie în*

*albastru* și expusă astfel la „Salon d'Automne" din 1908, ea a suferit o importantă transformare ajungînd peste cîteva luni în casa lui Stșukin ca o *Armonie în roșu*. Verdele peisajului ce se vede prin fereastră și motivul decorativ, format din mari vrejuri și coșuri cu flori pe un fond unitar, care acoperă trei sferturi din suprafața tabloului închipuind tapetul zidului și fața de masă, au fost menținute, dar albastrul vastului fond a fost înlocuit ca dominantă cu un roșu carmin. Pictorul a renunțat la culoarea imitativă — dacă presupunem că albastru va fi fost culoarea reală a fondului — și a optat pentru o culoare expresivă, sentimentul său aflîndu-și deplină mulțumire abia în felul cum a izbutit acordul verde-roșu din cea de a doua versiune, mai conform decît acordul inițial cu ceea ce el numește : *„spirit al tabloului"*, *„viziune de ansamblu"*, *„armonie de ansamblu"* ori pur și simplu *„expresie"*.

*„Ceea ce urmăresc înainte de orice este expresia... Expresia, după mine, nu constă în pasiunea ce se citește pe un chip ori care se afirmă într-o mișcare violentă. Ea se află în întreg aranjamentul tabloului meu : locul pe care îl ocupă corpurile, golurile din jurul lor, proporțiile, toate acestea își au partea lor de contribuție. Compoziția este arta de a aranja într-un chip decorativ diferitele elemente de care dispune pictorul spre a-și exprima sentimentele. Într-un tablou, fiecare pată va fi vizibilă și va juca rolul care îi revine, principal sau secundar. Tot ce nu este folositor într-un tablou e tocmai de aceea dăunător. O operă are o armonie de ansamblu : orice detaliu de prisos ar lua în spiritul privitorului locul unui detaliu esențial"*.

Cu acest citat, estetica matissiană a tabloului se conturează deplin. Tabloul apare, în raport cu fragmentul motivului din natură, ca o unitate autonomă și coerentă de relații perceptive, stabilite în funcție de expresia sentimentului și a concepției de bază prin care spiritul filtrează motivul care l-a inspirat. Tot ce nu servește expresiei trebuie eliminat, tot ce îi ajută trebuie pus în valoare, păstrîndu-se o anumită ierarhie a elementelor, potrivit rolului ce revine fiecăruia în armonia de ansamblu a tabloului.

Dacă, în funcție de expresie și ascultînd de logica internă a acelei unități autonome care este tabloul, culoarea reală a fost supusă unui proces de transpunere, la rîndul său forma reală, depinzînd de aceiași factori, va fi supusă unui proces asemănător. Ea va fi redusă la esențial prin eliminarea a tot ce e inutil, spre a atinge, în economia tabloului, o cît mai eficace concizie expresivă. Astfel, în tabloul *Cafenea arabă* de la Ermitaj, chipurile personajelor se limitează la simple ovaluri, deosebit de elocvente prin însăşi simplitatea lor, cu excuderea oricăror trăsături fizionomice. În armonia generală, din tonuri luminoase, transparente, înlănțuite în planuri largi potrivit unor ritmuri molcom ondulate, de ocru și albastru pal ori, mai vii, de brun și albastru, cu accente de mov aprins în florile din glastră și cu un ison de mov stins și ocru în chenarul repetînd în cadență obstinată un foarte simplu motiv decorativ arab, astfel de trăsături fizionomice ar fi distonat penibil, confirmînd, desigur, realul în litera lui, dar infirmînd, în egală măsură, adevărul, spiritul lui. Căci, împotriva aparențelor realului, adevărul este de partea sentimentului. Iar tabloul de care ne ocupăm ilustează cu prisosință aceasta. El exprimă, în toată puritatea lui și cu o rară bogăție de armonice afective, sentimentul subtil al unei așteptări indefinite, aproape extatice, caracteristic atmosferei de cafenea arabă.

Dar transpunerea operată în sfera acordurilor de culoare, ca și reducerea la esențial a formelor sînt numai o parte a procedeelor prin care este cîștigată autonomia tabloului. Atenția acordată suprafeței lui ca unitate fizică înzestrată cu o valoare decorativă de sine stătătoare implică un grad și mai mare de abstractizare. Prin renunțarea nu numai la clarobscur, dar în bună parte chiar și la modularea culorilor, pe care, sub influența artei orientale, le așază în largi arii contrastante, Matisse duce la capăt procesul desființării perspectivei științifice de tip renascentist, proces la care Cézanne adusese o contribuție atît de importantă. Tridimensionalitatea spațiului și volumetria formelor sînt comprimate pînă la abolire.

În literatura critică privind opera lui Matisse, acest proces este ilustrat îndeobște prin aceeași *Cameră roșie* care ne-a servit pentru învederarea operației de transpunere a culorilor. „*Profunzimea este cu totul desființată* — scrie Jacques Lassaigne — *și obiectele naturii moarte sînt reduse la cîteva pete izolate, aproape semne, în timp ce personajul din dreapta nu este decît o siluetă înscriindu-se într-o decupare*". De aceeași părere este și N. A. Izerhina în studiul care prefațează catalogul expoziției comemorative Matisse din 1969, de la Ermitaj, „Tablourile lui Matisse în muzeele din U.R.S.S.", deși în încheiere, ea consideră că artistul a căutat totdeauna să realizeze o unitate între suprafața plană și tridimensionalitate.

Această concluzie îmi pare confirmată de însuși tabloul în discuție. Deși lipsit de perspectivă în sensul consacrat al cuvîntului, el oferă repere ale unei reprezentări tridimensionale a spațiului, ce coexistă alături de valorile decorative ale suprafeței. Menționez, în primul rînd, repetarea insistentă a oblicelor paralele care orientează spațial imaginea, din dreapta jos spre stînga sus. Un alt reper îl aflăm în diferențierea — de o mare eficacitate, deși aproape imperceptibilă — a valorilor, care plasează cu justețe obiectele în spațiu, distanțîndu-le unele de altele. Cît privește volumele, ele sînt sugerate de curbura contururilor ce delimitează numeroasele obiecte ca și silueta unicului personaj înfățișat în tablou.

În consecință, tabloul poate fi privit fie — potrivit structurii lui — ca o suprafață deplin plană, autonomă, caracterizată prin valorile decorative ale acordurilor cromatice, fie — potrivit sugestiilor pe care le oferă — ca o reprezentare a spațiului tridimensional, ca o lume de obiecte reale, nu de simple efigii cum părea la început.

Acest echivoc deliberat, caracteristic pentru procedeul prin excelență sintetic al artei lui Matisse, deschide calea spre abordarea relației dintre real și abstracție în pictura sa. Un valoros exeget al operei matissiene, Jean Guichard-Meili, în cartea „Henri Matisse, son oeuvre — son univers" (Hazan, Paris, 1967), a crezut că poate eluda problema, afirmînd doar una din

laturi : *„In felul acesta* — scrie el — *Matisse a produs cea dintîi ruptură esențială cu ordinea naturală a lucrurilor și a pregătit astfel autonomia deplină, pe care a atins-o arta abstractă“*. Izerhina restabilește echilibrul, luînd în considerație și latura de realitate a artei lui Matisse.

Pentru bogăția de sugestii a pasajului referitor la problema în discuție, din lucrarea cercetătoarei sovietice, citez în încheiere cîteva fragmente mai semnificative din cuprinsul lui : *„Pe Matisse îl atrăgea* (în arta orientală, *n.n.) artificialitatea culorii, a cărei putere se baza nu pe apropierea de natură, ci pe calități inerente culorii însăși... Nu Cézanne, ci Gauguin este predecesorul direct al lui Matisse în ceea ce privește dragostea de somptuos și de exotic. Dar, pe cînd Gauguin, în silința lui de a ieși din Europa, s-a dedat cu totul artei orientale, Matisse și-a păstrat independența... Culoarea lui Matisse, oricît de arbitrară și neașteptată, nu devine niciodată fantastică, căci prin apercepția artistului ea e permanent corelată cu realitatea. Aparenta ei neverosimilitate este fructul caracterului specific al apercepției, iar nu al invenției premeditate. Chiar cînd, în mod demonstrativ, Matisse a nesocotit coloritul concret al obiectului, schimbînd arbitrar o culoare cu alta, el nu a ignorat realitatea, ci a interpretat-o într-un mod nou... Un tablou de Matisse, oricît de plan, nu se transformă niciodată în covor decorativ, căci în el se contopesc totdeauna raporturile spațiale ale formelor, inedit întruchipate. Matisse a simțit permanent legătura intimă a vieții și a creației și, totodată, a trăit delicatele oscilații ale acțiunii reciproce între obiectul realității și obiectul artei“*.

23 decembrie 1969

## CONCEPTUL DE MUZEU AL ARTEI CONTEMPORANE

Fac parte dintre cei puțini, desigur, care se bucură de privilegiul de a fi fost contemporani cu două faze succesive ale artei românești, deopotrivă de valoroase, dar

prezentînd caracteristici net deosebite una față de cealaltă : arta pătrarului de veac dintre cele două războaie și cea a unui alt pătrar de veac pe care l-a comemorat recent expoziția : „25 de ani de artă românească". Acest privilegiu îmi asigură înțelegerea concretă a rolului factorului istoric în schimbările din cîmpul artei și un punct de vedere comparativ în abordarea problemelor suscitate de subiect. Voi evoca pe scurt cîteva aspecte.

Titlul tematicii echivalează printr-un copulativ doi termeni care pînă nu demult erau susceptibili de a fi puși doar într-o relație de adversitate : „artă contemporană" pe de o parte, „muzeu" pe de alta. Într-o concepție mai veche a muzeului, pe cale de a dispare, se opunea echivalării incompatibilitatea dintre caracterul instituționalizat al acestuia și aspectul de proces în curs, neomologat, incert ca perspective, al fenomenului artistic contemporan. Schimbarea s-a produs relativ de curînd. Cu patru decenii în urmă — mai precis, în 1931 —, cînd am făcut cunoștință cu muzeele pariziene, ea nu afectase încă structura lor organizatorică. Luvrul, bunăoară, se considera achitat de obligațiile față de arta mai nouă, prin prezența în colecțiile sale a cîtorva impresioniști, proveniți, dealtminteri, nu din achiziții proprii, ci din donații particulare : Caillebotte și Camondo. Ca urmare, un Van Gogh sau un Cézanne, încă nu de ajuns asimilați de gustul donatorilor, erau reprezentați — dacă îmi aduc aminte bine — doar cu cîte una sau două lucrări. Mai la zi, dar încă în decalaj de peste un sfert de veac față de actualitatea artistică, muzeul Luxemburg, anticameră a Luvrului, expunea și neo-impresioniști — cea mai nouă promoție de artiști admiși. Fericit decalaj comparativ cu al Luvrului, care depășea jumătate de secol !

Cîtă deosebire față de situația de astăzi, cînd un Van Gogh sau un Cézanne, aflați pe atunci oarecum dincoace de muzeu, ca depășind întîrziata *prise de conscience* a unor astfel de respectabile instituții, se văd proiectați dincolo de el, ca depășiți, la rîndul lor, de conștiința în avans a conducerii muzeului de tip nou ! D-l de Vilde, directorul muzeului Stadelijk din Amsterdam, declara cu doi ani în urmă colegei noastre, Anca

Arghir: *„Încerc să scap de balastul care-mi ocupă sălile. Balast de lux: Van Gogh, Cézanne. Mă împiedică să realizez tipul de muzeu de artă contemporană, care, evident, trebuie să fie un muzeu elastic, fără încetare împrospătat, mereu contemporan“.*

Am reprodus întregul pasaj fiindcă, dincolo de efectul de joc al primei lui părți, lasă să se degaje cu atît mai clar concepția de bază a unui astfel de muzeu, care se bucură de o largă răspîndire în lumea de astăzi — ba, chiar de popularitate, dacă avem în vedere, bunăoară, sondajul de opinie întreprins, în vara anului 1969, printre vizitatorii unei manifestări colective a muzeelor olandeze de cele mai variate profiluri, despre care ne informează revista trimestrială „Museum“ publicată de UNESCO. În concepția d-lui de Vilde, muzeul de artă contemporană este: *„locul unde publicul înregistrează ritmul vital al creatorului, care e ritmul epocii și care îl captivează pe privitor — în măsura în care îl provoacă să-și descopere propria sensibilitate, să se cunoască într-un fel surprinzător“*. În acord cu această concepție, doar momentele de artă încă incomplet asimilate de public îi par d-lui de Vilde îndreptățite și figurează într-un muzeu de artă contemporană, celelalte devenind pe măsura asimilării lor obiectul unui al muzeu, cu profil de istorie a artei.

Cu o consecvență la adăpost de orice repros, directorul muzeului Stadelijk din Amsterdam definește astfel noul tip de muzeu prin caracterul prospectiv, îndreptat spre viitor, stimulator al creației în curs, ceea ce îi și justifică existența, diferențiindu-l de vechiul tip, de caracter retrospectiv, îndreptat spre trecut, conservator al valorilor de mult create. Prin canalizarea interesului public spre viul procesului creator în artă, muzeul de tip nou aruncă punți de înțelegere între creatorul și receptorul operei de artă, vizînd în final mult rîvnita osmoză a comunicării ca urmare a împărtășirii solidare din spiritul epocii. Se are în vedere astfel, dincolo de simpla transmitere de informații — problemă, altminteri, de stringentă actualitate — realizarea unui spor de conștiință de o parte și de alta, în persoana receptorului ca și în aceea a creatorului.

La acest punct, înţelegerea astfel schiţată a muzeului de artă contemporană întîlneşte cotitura produsă în zilele noastre în concepţia despre rolul muzeului îndeobşte, indiferent de profil, ca urmare a accesului la cultură a unor mase tot mai mari de oameni — cotitură pe care unii nu ezită să o considere ca o adevărată revoluţie muzeologică. Ea promovează pe primul plan funcţia educativă a muzeului, spre deosebire de trecut cînd accentul era pus pe strîngerea, conservarea şi cercetarea de documente. *„Lucrurile sînt în slujba omului, iar nu invers!“*, pare să fie lozinca sub care se desfăşoară această revoluţie. Sau — folosind formula prin care îi rezumă semnificaţia autorii articolului „Tradiţii şi progres : revoluţia muzeologică“, publicat în nr. 2/1970—1971 al revistei „Museum“ — vom spune : *„După ce au fost mauzolee ale evenimentelor trecute, muzeele devin teatrul unor evenimente prezente“*.

Dar ce alte muzee, în afara celor cu profil de istorie contemporană ori de ilustrare a progresului tehnico-ştiinţific propriu zilelor noastre, ar putea justifica mai bine definiţia de *„teatru al unor evenimente prezente“* decît muzeul de artă contemporană ? Ba, el o îndreptăţeşte într-un înţeles mai adînc decît acela, fiindcă include nu doar planul evenimentelor, ci şi pe acela al conştiinţei despre evenimente, ca un adevărat teatru al lor ! Iată platforma pe care arta contemporană se întîlneşti cu muzeul — el însuşi devenit contemporan prin mutaţia determinată de mersul înainte al societăţii.

Este binecunoscută importanţa pe care societatea noastră, în ansamblul proceselor constructive în care este angajată, o atribuie activităţii de modelare a conştiinţelor, prin intermediul educaţiei şi culturii, în sensul tot mai adîncii penetraţii a valorilor promovate de ea. În acest context, artelor plastice le revine un rol cel puţin tot atît de important cît celorlalte arte. Subliniez : „cel puţin“, fiindcă elementul vizual şi-a cucerit un asemenea loc în cadrul civilizaţiei moderne, încît unii gînditori sînt ispitiţi să atribuie acesteia denumirea de *„civilizaţie vizuală“*. Dar artele plastice nu-şi pot îndeplini rolul modelator de conştiinţe ce le incumbă în societatea noastră dacă nu îşi ancorează limbajul tocmai în acest

element vizual inerent lor, înlăturînd confuzia care se mai face încă între limbajul artelor plastice și cel al literaturii. Numai astfel ele vor reuși să ne reprezinte în conștiința contemporaneității la nivelul valorilor universal admise, ca purtătoare ale unei culturi autentice de profil specific.

Văd muzeul de artă contemporană ca locul în mod eminent apt să păstreze, prin autoreglarea creației, balanța justă între contemporaneitatea mesajului și cea a limbajului, controlînd astfel dinăuntru, din imanența actului creator, tot mai strînsa lor adecvare. Îl văd, de asemenea, ca locul în mod eminent apt să asigure în aceleași condiții, în cadrul procesului de comunicare, o echilibrată relație intersubiectivă între polul creației și cel al receptării, fără sacrificarea bogăției și autenticității subiectivității creatoare. Îl văd, în sfîrșit, ca locul în mod eminent apt să contribuie la educarea sensibilității vizuale a receptorului de artă, fără de care nu poate fi vorba decît de o falsă receptare, și concomitent, prin intermediul ei, în educarea sensibilității lui morale în acord cu gama valorilor proprii societății noastre, fără de care nu poate fi vorba decît de o receptare nesemnificativă.

Întrezăresc o obiecție posibilă cu privire la proiectul de muzeu pe care l-am schițat : aceea că ar crea un paralelism lipsit de justificare cu viața expozițională curentă, arta în curs de a se face avîndu-și locul firesc tocmai în sălile de expoziție. Obiecția este specioasă. Nici una din funcțiile pe care proiectul le are în vedere nu ar fi asigurată în condițiile de nestatornicie ale vieții expoziționale. Apoi, muzeul, prin sinteza pe care o operează, oarecum, conștiința critică a acestuia, și astfel își evidențiind într-un conspect cuprinzător semnificațiile ce se pot desprinde din interrelația lor, direcția și sensul momentului creator contemporan în artă. El incorporează, oarecum, conștiința critică a acestuia, și astfel își asumă o personalitate care, sub acest aspect, lipsește atît expozițiilor obișnuite cît și muzeului de tip tradițional, a cărui fizionomie se constituie mai mult sau mai puțin din fortuitul achizițiilor.

Distanțat deopotrivă de fluxul haotic al vieții expoziționale și de încremenirea impersonală a muzeului de tip tradițional, muzeul de artă contemporană, ca paradigmă a artei în curs de a se face, își află o neașteptată analogie în colecțiile pe care le-au alcătuit la noi, între cele două războaie, amatori de artă instruiți, inteligenți, sensibili, receptivi pînă la pasiune față de fenomenul artistic, ce-și făcuseră un punct de onoare din a aduna cu discernămînt ceea ce considerau mai reprezentativ în producția artistică a timpului, pe care astfel o stimulau și susțineau, omologînd prin alegerea lor, adesea fără greș, valoarea noului în artă și devansînd printr-o luare de conștiință anticipatoare imaginea pe care viitorul avea să și-o facă despre fizionomia și dinamica momentului artistic contemporan cu ei. Mai mult chiar decît piesele ce o alcătuiau, considerate în parte, colecția vădea un pronunțat caracter prospectiv, de scrutare a viitorului prin operele prezentului. Ea însăși devenea o operă de artă, purtînd pecetea personalității creatorului ei, așa cum afirmam cu patru decenii în urmă în introducerea prezentării uneia din ele — a celei mai prestigioase : colecția Zambaccian. Și, ca orice operă de artă, colecția interpreta personal realitatea, îmbinînd într-o sinteză superioară, de nescindat, două laturi ideal distincte : latura critică și latura creatoare. Cu alte cuvinte, ea constituia și critica în același timp chipul artei contemporane — devenea conștiința ei critică.

Astfel gîndit, muzeul de artă contemporană își asumă o delicată răspundere. Între altele și fiindcă naște întrebarea : cine va urzi — în locul unui Zambaccian, bunăoară, imaginea fără greș a artei contemporane, așa cum s-ar cuveni să fie transmisă de noi viitorului ? Dar, iată că o expoziție care pare a năzui să servească de model unui astfel de muzeu se grăbește să dezarmeze orice aprehensiune de acest fel : „25 de ani de artă românească“ este o mare reușită, demnă de a figura într-un muzeu.

27 martie 1973

## CUPRINS

Redactor : DENIA MATEESCU
Tehnoredactor : ZOE TOMA

Bun de tipar : 30—VII—1974
Apărut 1974 ; coli de tipar 14
C. Z. pentru bibliotecile mari 7.01 ;
C. Z. pentru bibliotecile mici 7
Tiraj 1500 + 20 + 90 broşate

Întreprinderea Poligrafică Informaţia
Str. Brezoianu nr. 23—25 ; Bucureşti
Republica Socialistă România



Lei 6,75



*Aurel Broşteanu*

**Fac parte dintre cei puţini, desigur, care se bucură de privilegiul de a fi fost contemporani cu două faze succesive ale artei româneşti, deopotrivă de valoroase, dar prezentînd caracteristici net deosebite una faţă de cealaltă: arta pătrarului de veac dintre cele două războaie şi cea a unui alt pătrar de veac, pe care l-a comemorat recent expoziţia: „25 de ani de artă românească". Acest privilegiu îmi asigură înţelegerea concretă a rolului factorului istoric în schimbările din cîmpul artei şi un punct de vedere comparativ în abordarea problemelor ei.**

**AUREL D. BROŞTEANU**